

كتابات نقدية

المعنى المراءوغ

د. رشيد المنصاني



كتابات نقدية

٢٢

المعنى المراءوغ

بقلم
الدكتور رشيد العناني

وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

نوفمبر ١٩٩٣

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي
١٦ شارع أمين سامي - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

نائب رئيس التحرير

علي أبو شادي

المستشار الفني

محمد بخسادي

مدير التحرير

محمد كتيبة

مدير التحرير التنفيذي

أحمد عبدالرازق أبو العلا

المحتويات

كلمة تقديم

الباب الأول - في الرواية والقصة :

- ١ - يحيى حقى والتطبيب الحضارى .
- ٢ - نافذة على القصة القصيرة عند فؤاد قنديل من خلال مجموعة « غسل الشمس » .
- ٣ - الناقد والعمل الأول .

الباب الثانى - فى الشعر :

- ٤ - عبور الحاجز المخيف : تأملات فى ظاهرة لوركا فى الشعر العربى .
- ٥ - أدونيس : الشاعر مخلّصاً .

الباب الثالث - فى الأدب واللغة :

- ٦ - توفيق الحكيم فى ميزان النقد الاستشراقى .
- ٧ - العمى والسيرة الذاتية : دراسة جديدة لـ « أيام » طه حسين .

٨ - خواطر حول اللغة والمعاجم .

الباب الرابع : حول ازدواجية المعاصرة والتراث

٩ - ماذا فعلنا بترائنا ؟

١٠ - سيرة ذهنية للفكر العربى الحديث .

١١ - خواطر حول الإبداع الحدائى ومصطلحه النقدى .

كلمة تقديم

الأدب في أحد معانيه هو عملية خلق المعنى وكشف الغاية من حركة البشر والكون .

قد تبدو الحياة بلا معنى أو خلوا من الغاية ، قد تبدو الحياة بلا شكل أو إطار يضم جزئياتها ، ويناسق بين مراحلها ، ويربط بين مقدماتها ونتائجها . في عبارة أخرى قد تبدو الحياة فوضى بلا ضابط وعبثا بلا غاية .

لكن الأدب ليس كذلك ولا يمكن أن يكونه . الأدب دائما محكوم بشكل جمالي وتقنيات فنية ومساحة زمنية محدودة ، تفرض عليه جميعا المعنى والغاية فرضا إن هو لم يسع إليهما طوعا .

الأدب إذن معصوم من هيولية الحياة ، وهو قد يحاكيها في كل شيء إلا في فوضاها الظاهرية ، وخلوها المتوهم من المعنى . على أن اكتشاف المعنى في الأدب كثيرا ما يكون عسيرا ، تماما مثلما هو عسير في الحياة ، والغاية في الشكل الفني قد تكون أيضا مبهمة مثلما تبدو لنا أحيانا مسارات الحياة وأفعال البشر .

وكلما تعقد الأثر الأدبي وتراكبت أساليبه الفنية ، وسعى خالقه إلى شحنه بالمعنى ، كلما كان ذلك أدعى إلى صعوبة العمل وبعد منال المعنى فيه عن إدراك القارئ .

من هنا تأتي مهمة النقد . فإن كان المعنى هو غاية الأدب ، وإن كان المعنى بطبيعته مراوفاً ، متعدد الأقنعة ، متغير الألوان ، فإن النقد هو أداة قنص المعنى ، وإزاحة الأقنعة ، والكشف عن الصبغ الأصلي وراء الألوان المتغيرة .

على أن العلاقة بين الأدب والنقد تبقى دوماً علاقة تفاعل حي ، فالمعنى أبداً مراوفاً ، والنقد أبداً مطارد . وكما أنه ليس هناك من يقدر أن يزعم أنه فهم حكمة الحياة فلم يترك فيها زيادة لمستزيد ، كذلك ما من ناقد يقدر أن يخلق باب التفسير والبحث عن المعنى في وجه غيره من القارئ والناقد .

في الصفحات التالية مطاردات نقدية شتى تسعى لقنصر المعنى الأدبي هنا وهناك .

رشيد العناني

إكستر - بزيطاني

سبتمبر ١٩٩٢

إثارة جديدة لـ « قنديل أم هاشم »

يحيى حق وقضية التطبيب الحضارى (*)

إذا ما قرأ المرء أثرا أدبيا كتب قبل خمسين عاما فسرت منه إليه تلك النشوة الجمالية التى ينبثها فينا الفن الرفيع ، فمعنى هذا أنه يقرأ كلاسية أدبية من ذلك النوع الذى لا يشيخ على مر الزمن بل يبقى يجدد رونقه ويخلب مطالعيه عبر الأحيال . وإذا كان هذا الأثر الأدبى يعالج مسألة حضارية اجتماعية معاصرة لزمن كتابته ، فيقرأه المرء وينظر حوله فى المجتمع فىرى أن الكتاب لا يزال معاصرا وأن المشكلة التى يتناولها لازالت تمسك بتلابيب المجتمع ولازالت تستعصى على الحل بل يرى أنها قد استفحلت ، فإن انتشاءه الجمالى بالكتاب وانبهاره بتجده المغزوى لابد أن يشوبه شيء كثير من الأسى على مجتمع يبدو متجمدا فى الزمن ، عاجزا عن تجاوز نقطة معينة فى نموه

* نشرت فى جريدة « الحياة » بتاريخ ١٩/٣/١٩٩٢ .

الحضارى بل يبدو منتكسا على ذاته ، راجعا القهقرى ضد حركة التاريخ .

هذه الخواطر اعتملت كلها فى ذهنى إذ أعدت قراءة رائعة يحيى حقى « قنديل أم هاشم » ، وقمت بتدريسها لطلابى مدفوعا بفورة الاهتمام بالكاتب فى مناسبة رحيله أواخر العام الفائت .. القصة لا تعدو صفحاتها الخمسين إلا بقليل وصاحبها عاش حياة مديدة وأينع ثمارا وفيرة ، إلا أن هذا هو العمل الواحد الذى أصبح علما عليه والتصق باسمه منذ نشره الأول عام ١٩٤٤ ، فلا يكاد يذكر منذ ذلك التاريخ إلا مقرونا به . لماذا ؟ كون القصة عملا فنيا فائق الجمال ، بارع التقنية فى سياق الأربعينيات مثلما هى اليوم فى سياق التسعينيات هو عنصر أساسى فى الجواب على السؤال بلا مراء . على أن ثمة عنصرا آخر يضارعه فى الأهمية أو يزيد ، وهو أن القصة جاءت فى لحظة تاريخية شديدة التعين لتبلور الحالة الذهنية لأمة كاملة عند مفترق طرق حضارى . كتبت القصة بينما الحرب العالمية الثانية قد دخلت فى طورها الأخير ، أى عند لحظة مشحونة يتقوض فيها نظام عالمى قديم ويولد آخر جديد . كتبت والتجربة الديمقراطية الليبرالية فى مصر قد شارفت نزعها الأخير من طول عبث الملك والإنجليز بها وتجلي فشلها فى بروز الأصولية الدينية ممثلة فى « الإخوان المسلمين » كقوة سياسية يعتد بها ، وفى ناحية أخرى نشط

الفكر السياسى اليسارى كبديل ثالث . تلك كانت الظروف المحلية والعالمية التى أحاطت بالكاتب وفرضت نفسها على واعيته إبان كتابته القصة التى جاءت محاولة منه لاستبيان اللحظة الحضارية المأزومة التى تعيشها أمتة واستشرافا لسبل تجاوزها .

موضوع القصة هو الصدام الحضارى بين الشرق والغرب وهو موضوع بدأ يظهر فى كتابات المثقفين المصريين منذ سجل الجبرتى انفعالاته بالجملة الفرنسية على مصر فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر فى « تاريخ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » ، ثم عند الطهطاوى وغيرهما ممن احتكوا بمظاهر الحضارة الأوروبية على نحو أو آخر . ثم لم يلبث الموضوع أن انتشر من مجال الكتابة التاريخية والتسجيلية إلى مجال الكتابة الفنية فتطرق إليه المويلحى فى روايته المكتوبة على شكل مقامات « حديث عيسى بن هشام » (١٩٠٧) . ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف الاهتمام بالموضوع فتعرض له توفيق الحكيم على نحو عابر فى « غودة الروح » (١٩٣٣) ، ثم بسط له رواية كاملة هى « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) ، أقامها على تجربته الشخصية إبان فترة دراسته فى فرنسا . إلا أنه لا الحكيم ولا غيره ممن عالجوا الموضوع فنيا قبل يحيى حقى فعلوا ذلك بالحدة والصلابة والتركيز والتحكم العقلانى فى المادة الذى تميزت به « قنديل أم هاشم » . واليوم حين ننظر إلى الوراء نجد أن قصة حقى

بالاشتراك مع رواية الحكيم التي سبقتها بسنوات قليلة قد رادت اتجاهها وأسستا « تيمة » قصصية وإطارا لمعالجتها لم يلبث أن اجتذب إليه مرة بعد أخرى قصاصين وروائيين من أجيال متعاقبة وفي بلدان عربية مختلفة من أمثال سهيل إدريس ويوسف إدريس والطيب صالح وسليمان فياض وفؤاد قنديل الذين تعاطوا هذا الموضوع في إطاره المقتن في قصص وروايات تختلف من منطلقها الفكري وإنجازها الفني ، إلا أنها تنم جميعا على إشغال المثقفين العرب المتصل بهذه القضية وعلى إشغال مجتمعاتهم من وراءهم بها إشغالا لا يبدو من مطالعة الواقع أنه يعد بانفضاض قريب .

هيكل قصة حقي جد بسيط في بنائه ، والأحداث فيها قليلة إلا أنها مشحونة بتوتر عال ومخسبة برموز ثرية ومكتوبة في نثر محكوم يكيه الكاتب بمكيال الذهب ، وينثر عليه هنا وهناك حسبما يقتضى الحال في دُرّ الشعر . إسماعيل شاب مصرى من أسرة متوسطة الحال ينشأ في القاهرة (وإن كان الأصل ريفيا) في وقت ما في مطلع هذا القرن . يتدرج الشاب في مراحل التعليم حتى إذا ما أنهى المرحلة الثانوية يقرر أبوه التاجر البسيط أن يرسله إلى إنجلترا ليدرس طب العيون مع ما في هذا من مكابدة للأبرة . يعود إسماعيل من أوروبا بشهادة في الطب ولكن أيضا بأفكار جديدة ونظرة حضارية جديدة يعجز معها عن معاشة بيئته القديمة فيرفضها في قسوة وتعال ، وترفضه بيئته

بالتالى ويمر بأزمة روحية ويكابد حيرة فكرية حتى ينتهى إلى ضرب من
التصالح مع الذات والمجتمع يتعلم معه كيف يهادن بين الجديد
والعريق ، بين الأصل والمستجلب ، بين الشرقى والغربى - أو بين
الذات والآخر .

القصة رمزية كما قلنا لا يكاد تفصيل فيها - مهما دق - ينجو من
التواجد المزدوج على المستويين الواقعى والرمزى . فإسماعيل ينشأ
في القاهرة ولكن ثمة تأكيداً على أصله الفردى ونزوح جده إلى المدينة
سعيًا وراء الرزق . وإسماعيل كما سنرى لاحقاً في تطور القصة
سيتفتق عن رمز للمصرى الحديث الذى يتصل بالحضارة الغربية
ويقع عليه عبء إنهاض أمته من الماضى وعلاج أدواتها المتوارثة من
قرون التخلف عن الركب الحضارى ، ومن هنا تأكيداً القصة لجذوره
الريفية حديثة العهد لإبراز صعوبة القفزة الحضارية المطلوبة
لاحقاً ، أما « إسماعيل » فهو اسم نبوى قرأنى ، وهو مختار هنا
لإبراز البعد الإسلامى في تكوين المصرى الحديث . ولإسماعيل ابنة
عم يتيمة تربي معه من الطفولة وتنذر زوجة له عند النضوج . وهى
تدعى « فاطمة النبوية » : اسم آخر ذو إحياءات دينية واضحة ، ولا
نمضى طويلاً مع الحدث حتى تتمخض الفتاة عن رمز لمصر ، مصر
الجاهلة الغارقة في الخرافة المصابة بداء في العين والصابرة نحو
العمى والتي تتعلق آمالها بآبى (أو زوج) ينتشلها من دائها ويعيد

إليها الإبصار ويقودها على ذرب الحداثة : يصور حقى انعزالية الحضارة الشرقية القروسطية عن طريق إبراز الأفكار النمطية الاستهوائية للذات عن الآخر . ففاطمة (مصر) لا تتصور كيف يقوى لسان إسماعيل « على الرطانة بلغة الأعاجم » (ص ٨ - طبعة دار المعارف - سلسلة اقرأ العدد ١٨ ، بلا تاريخ) ، وحين يتقرر سفره إلى انجلترا للدرس ، فإن كلمة « بلاد بره » ترن رنيناً غريباً في البيت « الذى لا تنقطع فيه تلاوة القرآن ، وحيث الشرع هو الحق والعلم جميعاً » . وهى تتصور « بلاد بره » يسكنها أقوام لهم حيل الجن والأعيبهم وتسير نساؤها شبه عاريات ، وكلهن بارعات فى الفتنة والإغراء . (ص ٢٠) على أن أهم التفاصيل الرمزية فى القصة هو مسرح الحدث ، أى حى « السيدة زينب » التى يسيطر ضريحها - بقنديلته ونوره وزيته والإيحاءات المتداعية من هذا كله - على أجواء القصة سيطرة تامة ويصبح بؤرة للصدام الحضارى الذى تنهض عليه القصة . يصف حقى الحى وصفا واقعياً يكاد يكون « ناتورالياً » naturalistic بإضراره على مظاهر الفقر والمرض والقذارة ، إلا أنه مع هذا يبرز أهله فى حال من « الرضا والقناعة » وكأنهم لا يحسون بما هم فيه « فليس فى الدنيا هم ، والمستقبل بيد الله » . (ص ١١ - ١٢) هذا الانسجام والتآلف ليس إلا وهما بالطبع ناتجا عن القدرية والتواكلية والاستسلام البليد لتصاريف الدهر . كل هذا يبرزه حقى

في تصويره للحى وناسه وكأنهم يعيشون خارج الزمن - بل إنه يصفهم بأنهم « ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفت في كنفها » (ص ١٢) وهذه « الثمار الساقطة » تمارس « تعفنها » حول الضريح الذى يبدو بؤرة للزمانية ، أسر عندما التاريخ وتوقفت حركة الحياة وتقدمية الزمن . هكذا يصف الكاتب القنديل المتدلى فوق الضريح : « وسنان كالعين المطمئنة رأت ، وأدركت ، واستقرت (...) كل نور يفيد اصطداما بين ظلام يجثم وضوء يدافع ، إلا هذا القنديل فإنه يضىء بغير صراع ! لا شرق معنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد » . (ص ١٨) .

هذه هى الخلفية الحضارية التى يخلقها إسماعيل وراءه متجها إلى أوروبا العلمية العلمانية حيث الزمان فى صيرورة دائمة والتاريخ لا يعرف توقفا . يصف حقى إسماعيل إذ يصعد سلم الباخرة المتجهة إلى أوروبا على هذا النحو : « شاب عليه وقار الشيوخ ، بطيء الحركة ، غريب النظرة ، أكرش ، ساذج ، كل ما فيه ينبىء أنه قروى مستوحش فى المدينة » (ص ٢٥) قد نطن أن هذه أوصاف شخصية لهيئة إسماعيل ، إلا أننا ندرك مبلغ خطئنا حين نقرأ أوصافه وهو يهبط سلم الباخرة عائدا بعد سبع سنوات فى أوروبا : « من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة ، المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزا ؟ هو والله إسماعيل بعينه .. » ص

٢٥ - ٢٦ الوصف الأول إذن لم يكن إلا تجسيدا رمزيا لحضارة شائخة مترهلة فاقدة للفاعلية والثقة بالذات ، والوصف الثانى هو وصف للحضارة ذاتها بعد أن تلاقحت مع الحضارة الأوروبية فتجددت وكسبت شبابا وحيوية وتفجرت ثقة وحركة . بعبارة أخرى يبدو إسماعيل العائد من أوروبا تجسيدا لحضارة انخرطت من جديد فى صيرورة الزمن وحركية التاريخ .

ولكن كيف يصور حقى هذا التحول الفريد ؟ أنه يسلم « إسماعيل » (رمز الشرق) إلى « ماري » الإنجليزية ، زميلته فى الدراسة ورمز الحضارة الغربية (لاحظ أنه فى كل ما يتلى من مقاربات قصصية لهذا الموضوع سيحافظ الكتاب على هذا الإطار العلاقى : الذات الشرقية يمثلها رجل والآخر الغربى تمثله امرأة) . ومن ماري (ولعل اسمها أيضا لا يخلو من ترميز فهو اسم أم السيد المسيح وهى رمز فى القصة للحضارة الغربية « المسيحية » التى لم تقف خارج الزمن بل مضت مع صيرورة التاريخ حتى تجاوزت الأسطورية الغيبية ، وهى بذلك تصبح نقيضا لـ « فاطمة النبوية » التى ترمز للحضارة الإسلامية المنكفئة على الذات) - أقول من ماري يتعلم إسماعيل الكثير .. ولا يعفى الكاتب حتى العلاقة الجنسية بينهما من إحياءاته الرمزية إذ يقول : « عندما وهبته نفسها ، كانت هى التى فضت براءته العذراء » ص ٢٩ هنا عكس واضح للأدوار

لا يتم معناه إلا بقراءته في المعنى الرمزي ، فالحضارة الغربية هي الحضارة الفاعلة ، المبادرة ، الفاضلة لغشاة الجهل والمنتهكة لقداسة الخرافة ، بينما الحضارة الشرقية في موقف التلقى والاستسلام والتعلم . وتتواصل الدروس : « يا عزيزي إسماعيل . الحياة ليست برنامجا ثابتا ، بل مجادلة متجددة » (ص ٣٠) . ويلخص الكاتب التناقض الموقفي بين الحضارتين بهذه العبارة البليغة في وصف ماري وإسماعيل : « إن أخشى ما تخشاه هي : القيود . وأخشى ما يخشاه هو : الحرية » (ص ٣٠) وفي عبارة أخرى هو يخشى « الصيرورة » وهي تخشى « التجمد خارج الزمن » . وليست كل هذه الدروس الحضارية بالأمر السهل ، بل إن روح إسماعيل « كانت تتأوه تحت ضربات معولها » (ص ٣٢) ، ويبلغ تعليم الشاب الشرقي منتهاه حين يطرح « الاعتقاد في الدين » ويستبدله « إيماننا أشد وأقوى بالعلم . لا يفكر في جمال الجنة ونعيمها ، بل في بهاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٣٣) ، وعند هذا الحد تتحقق الندية الحضارية بين ماري وإسماعيل فلا يعود « يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب ، بل جلسة الزميل إلى زميله » ص ٣٣ .

بعد تمام تعليمه يعود إسماعيل إلى مصر حاملا شهادة في طب العيون وشهادة أخرى أهم منها - وإن كانت غير موثقة - في طب

إحياء الحضارات البائدة وتجديد إدماءها . ويستعين حتى هنا في سياق لجوئه المستمر للترميز بوحدة من أشهر حكايات الأطفال الخيالية الشائعة في أوروبا وهي حكاية « الجميلة النائمة » . (The Sleeping Beauty ، وإن كان يختار أن يسميها « عروس الغابة » . هكذا تبدو مصر في ذهن إسماعيل العائد إليها : « عروس الغابة التي لمستها ساحرة خبيثة بعصاها فنامت (...) متى تستيقظ ؟ متى ؟ » (ص ٣٤) ، وإذا كان إسماعيل يرى في مصر الجميلة المسحورة النائمة ، فالذى لا شك فيه أنه يرى في نفسه الأمير المنقذ الذى يقتحم الأخطار غير هياب حتى يصل إليها ويوقظها من سباتها بقبلة تفك السحر وترد الحياة ، وهو مهياً تماماً بالسحر المضاد . إذ « ليس عبثاً أن عاش في أوروبا وصلى معها للعلم ومنطقه » . (ص ٣٥) .

يعود البطل المخلص الملىء بالآمال والطموحات بعد سبع سنوات من التهيؤ انتقل فيها من زمان إلى زمان ومن موات إلى حياة ، فيصدمه الواقع المظلم ويجد « جميلته النائمة » فاطمة النبوية - مصره وابنة عمه وزوجه المنتظرة - معصوبة العينين موشكة على العمى الكامل بفضل الرمى غير المعالج ، ويهوله أن يرى أمه تقطر في عين الفتاة من « زيت قنديل أم هاشم » . هنا يبلغ ترميز الكاتب ذروته العليا ؛ فعلى الفتاة رمز الحضارة منكفئة على الذات ، توغل في الظلمة بخطى حثيثة لاترى ما حولها من سبل أخرى للعيش والتقدم

وتجاوز الماضى والذات ، والمفارقة الكبرى أن هذه الحضارة فى عزلتها القتالة لاتملك أن تداوى نفسها إلا بالمزيد مما هو عين الداء : الخرافة الجاهلة والتبرك بما لاينفع - بل قطعاً يضر - من الغيبيات يفقد الشاب صوابه ويتزعزع قارورة الزيت من يد أمه فيطوح بها من النافذة ويخرج من البيت فى حال ثورة وهيجان ، وبينما تطالعه فى الطريق مظاهر الفقر والجهل والمرض يتثال فى وعيه تيار فى صور الرفض الحضارى العام فمصر ليست إلا « قطعة (مبرطشة) من الطين أسنت فى الصحراء ، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض (...) هنا جمود يقتل كل تقدم ، وعدم لامعنى فيه للزمن .. » ويشعر بأن جموع البشر حوله « أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه (...) هذا الرضا عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال . » (ص ٤٤ - ٤٥) ولاشك أن الصور والمفردات الداعية للموت والاختناق والركود هنا (وغيرها كثير فى القصة) مختارة بدقة للإيحاء بوضع حضارى بائد وبموقف وجودى أقرب إلى الموت منه إلى الحياة .

بينما إسماعيل فى هذه الحال الذهنية المحمومة تقوده خطاه إلى ضريح « أم هاشم » . يقف أمام القنديل المتدلى أعلى الضريح فىرى « أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء . هذا الشعاع إعلان قائم للخرافة والجهل . يحوم فى سقف المقام خفاش اقشعر له بدته .

حول المقام أناس كالخشب المسندة ، وقفوا مشلولين متشبثين
بالأسوار .. » (ص ٤٥ - ٤٦) ولنلاحظ استمرار مفردات الظلمة
والموت واللاصيرورة وأن إسماعيل إنما هو واقف أمام « قبر » . أخيرا
تملكه حمى الرفض فينهال على القنديل بعصا كانت معه ويهشمة
تهشما . وينهال الحضور عليه ضربا فركلا ودوسا حتى يكادوا
يزهقون أنفاسه لولا أن أنقذه خادم المقام الذي يعرفه من قديم قائلا
للناس أنه « مريوح » - أى قد ركبته روح خبيثة . وهو مثال آخر
لتوظيف الكاتب لكل تفصيل وأقعى مهما دق توظيفا رمزيا ، فتبرير
الخادم لسلوك إسماعيل الذى دفعه إليه شدة إيمانه بالعلم والعقلانية
يستند في مفارقة جميلة إلى ذهنية حضارية تمعن في الإيمان بالغيبى
واللامعقول !

يشرع إسماعيل في علاج فاطمة طبقا لأحدث ماتعلم في تقنيات
تطبيب العيون في أوروبا ، إلا أنه يفشل وذات صباح تصحو الفتاة
وقد انطفأ آخر بصيص في عينيها . يهيم الشاب على وجهه في طرقات
القاهرة وتعتزل أسرته وقد سقط في قاع الحيرة ، وتراوده تساؤلات
وشكوك حول النموذج الأوروبى ، إلا أنه لا يلبث أن ينفىها جازما أن
« التاريخ قد حكم ولامرء لحكمه » ص ٥٢ إلا أن عاطفته نحو أهل
بلده في محنتهم الحضارية تبدأ في التحرك تدريجا ويسأل نفسه :
« لم المقارنة ؟ إن الحب لا يقيس ولا يقارن .. » ص ٥٣ وبينما هو في

قمة تخطيه تحل « ليلة القدر » فتهيج في نفسه شيئاً قديماً من الروحانية التي نشأ في كنفها ، ويخبر لحظة كشف يدرك معها سر فشله في علاج فاطمة : « لاعلم بلا إيمان . انها لم تكن تؤمن بى ، إنما إيمانها ببركتك أنت وكرمك ومنك . ببركتك أنت يا أم هاشم » (ص ٥٤) يدخل إسماعيل المقام وهذه المرة يخيل إليه « أن القنديل ، وهو يضىء يومئذ إليه ويبتسم » ويمضى إلى خادم المقام قائلاً : « هذه ليلة مباركة يا شيخ درديرى ، أعطنى شيئاً من زيت القنديل » ص ٥٥ ويخرج من الجامع حاملاً الزجاجة متصالحامع ذاته (ومع حضارته) ، ومخاطباً الميدان وأهله في نفسه على هذا النحو : « تعالوا جميعاً إلى ! (...) فى قلبى مكان لقد ارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم (ص ٥٦) ويعود إلى « فاطمة النبوية » بروح جديدة فيقول لها أنه قد جاءها « ببركة أم هاشم ستجلى عنك الداء (...) وترد إليك بصرك فإذا هو حديد (...) وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين ، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم (ص ٥٦) لازال الهدف إذن هو هو : أن يرفع عنها ظلمة العزلة والتشرد حول الذات وأن يلقتها درساً حضارياً كاملاً يجعلها فى النهاية « من بنى آدم » كما يقول . نعم الدرس هو هو ليكن سبيل المقاربة المختلف ، ما الذى يعنيه إسماعيل الطبيب المدرب من أوروبا المتبنى للعقل والعلم - والذى كان من ثورته الحضارية ما رأينا - بعودته للمقام طالباً زجاجة

من زيت القنديل ؟ وما الذى يعينه بعودته لعلاج فاطمة ببركة أم هاشم ؟ لا يفصح يحيى حقي عن معناه . ولكننا نعلم أن الافصح ليس من شيم الفن الرفيع - فقلينا نحن أن نجد المعنى وراء هذا التناقض الظاهرى . لاسبيل إلى أن نتصور أن الطبيب العالم سيأخذ بتقطير زيت القنديل فى الاعين المرمودة ، وإنما نستطيع أن نتصور أنه يلجأ إلى الإيحاء إلى مريضته بأنه يفعل شيئاً من ذلك أو أنه يقرن بين طبيه وإيمانها الموهوم بالبركة وهو فى هذا لا يخالف العلم فى شيء : أوليس الإيحاء من سبل العلاج النفسانى المعروفة ؟ لا شبهة ردة إذن أونكوص عند إسماعيل على الإطلاق ، وإنما إدراك ناضج بعد الامتحان أن الأدوية الحضارية لاينفع فيها علاج الصدمات ، وأن التحول من الموت إلى البعث ، من العمى إلى الإبصار ، من الأسر إلى الانعتاق فى بؤرة الذات إلى محيط الغيز لا يحدث طفرة واحدة ، ولا يحدث بالإرغام ، ولا بالإلغاء المفاجئ للذات والانخراط فى كينونة الغير ، وإنما يحدث على مهل وبالتدرج والاقتناع والصبر والمثابرة ، ألم يقض إسماعيل نفسه سبع سنوات فى قلب أوروبا حتى تم تحوله الحضارى ؟ ولم لا يكون الرقم « سبعة » رقما رمزياً مثل كل شيء آخر فى هذه القصة العجيبة ؟ أو ليس من تضاعيف السبعة سبعون و سبعمئة وسبعة آلاف ؟

منذ كتبت « قنديل أم هاشم » لم ينقض سوى نحو خمسين سنة

ولازالت القضايا التي طرحتها آنذاك مطروحة اليوم . بل إنها اليوم
مطروحة في صورة أشد إلحاحا وعنفا عما كانت قبلا . هل يدرك
القارئ معي الآن ما عنيته حين قلت في مفتتح هذه المقالة إن
الانتشاء الجمالي المتجدد بهذا الأثر يشوبه شيء كثير من الأسى ؟

نافذة على القصة القصيرة عند فؤاد قنديل من خلال مجموعة «عسل الشمس»

■ جاءت «عسل الشمس» (١٩٩٠) - المجموعة القصصية الأخيرة لفؤاد قنديل - بعد صمت دام ثلاث سنوات منذ نشر آخر رواياته «موسم العنف الجميل» . ونجده فيها ما زال يجول بين طرقات الريف المصرى ودوره ودخائل بشره ، ولتؤكد المجموعة ما سبق أن بان بوضوح فى أعماله الروائية «شفيفة وسرها الباتع» (١٩٨٦) و «عشق الأخرس» (١٩٨٦ . أيضاً) - على أنه فى طبيعة الذين يكتبون عن متغيرات المجتمع الريفى فى مصر السبعينيات وما بعدها ويجدون فى بيئته وأبنائه مادة فنية صالحة لخلق مجاز حول وضع المجتمع ككل والوضع البشرى بعامه .

لعل درة المجموعة (٩ قصص متفاوتة الحجم) هى ثلاثية من القصص المستقلة المتواصلة فى آن : «أمنيات بهانة» ، «عصر بهانة» ، «ابن بهانة» . كل من القصص الثلاث ينطوى على حدث مكتمل فى ذاته وغير محتاج إلى القصتين الأخرين لإتمام معناه أو

متابعة تطوره ، ولا يجمع بين القصص الثلاث ظاهرياً سوى ظهور
الفلاحة بهانة فيها جميعاً بحضور متفاوت . إلا أن هذه
الاستقلالية لا تمنع القصص من التواصل في خفاء من وراء
حدودها ، وتتعاقد - إذا قرئت معاً - كي تعطى مغزى كلياً يفوق
في شموله وعمقه وتعدد أبعاده المغزى الناجم عن كل منها على
حدة . وقد أن نرى كيف يكون ذلك .

بهانة فلاحة مناضلة ذات زوج وأطفال . وهي فلاحة من ذلك
النوع الذى اتصلت حياته بحياة المدينة على أكثر من نحو ، في زمن لم
يعد الريف فيه معزولاً عن العالم الأكبر خارجه وعن مجريات الزمن ،
على نحو ما كان الأمر في ريف « زينب » لهيكل وعصره . بهانة - كما
نراها في « أمنيات بهانة » - تتصل بالمدينة على ثلاثة صعد على
الأقل : في رحلتها اليومية من قريتها إلى المدينة الصغيرة المجاورة
لتبيع بعض الخضروات تدعيماً لدخل الأسرة المتواضع ، وعن طريق
زوجها محفوظ الشرطى الذى يعمل في القاهرة ، وأخيراً عن طريق
ابنها جلال الذى دخل الجامعة في القاهرة أيضاً .

بهانة إذن تنتمى إلى أسرة ريفية مضطربة بين الريف والمدينة ،
وقلقة في وضعها على السلم الاجتماعى . تستعد لطفرة طبقية إن لم
تتحقق في الجيل الحالى ، فلا شك أنها متحققة في جيل الابن الذى

يدرس في الجامعة في القاهرة . وحتى يتم ذلك فإن بهانة تعاني وتدفع من جهدها وعمرها نفقة الحاضر واستثمار المستقبل معاً . والقصة عبارة عن مونولوج داخلي يكشف عن هواجس بهانة وآمالها إذ تقطع رحلتها المضنية في الصباح الباكر من القرية إلى المدينة رازحة تحت سبت الخضار وطفل رضيع وصغيرة أخرى تلهث وراء خطواتها السريع ، لتضمن لنفسها موقعاً استراتيجياً في السوق ، وحتى لا يأتي عسكري الشرطة فينكل بها ويبضاعتها إذا اضطرت لعرض خضارها خارج الحدود المرسومة .

وفي خضم الأفكار الخائفة على الرزق وعلى أشياء أخرى كثيرة ثمة خواطر عذبة أيضاً فزوجها في القاهرة أرفع شأنًا ، لا شك ، من هذا العسكري الإقليمي ، وهو اليوم ينال شريطة ثالثة بينما هذا ليس له إلا شريطين ، وابنها يدرس الاقتصاد والسياسة وذات يوم سيتخرج ويعمل في السلك الدبلوماسي . إلا أنها تفيق من أحلامها على حذاء العسكري الغليظ يركل سلتها في الشارع ويبعث في القرب خضرواتها قبل أن يعود إلى الجلوس في معية كبار تجار السوق الذين يناسبهم ، بلا شك ، التضيق على منافسيهم الصغار : ذراع السلطة في خدمة الطبقة المالكة ولقهر الطبقة المعوزة المكافحة . هذا ما تقوله القصة في ختامها ، وهو معنى مكتمل منفتح عن حدث مكتمل أيضاً .

على أن فوق الكمال كمال ، وللمعنى إضافة ينالها من يمضي إلى

قراءة القصة الثانية : « عصر بهانة » : في هذه القصة نرى بهانة في دار العمدة مع غيرها من الفلاحات يساعدن في الإعداد لوليمة أملاً في ما يصيبن من طعام (خصوصاً اللحم) في آخر الليل ، وبينما هي في ذلك يأتي من يبلغها بوصول زوجها الشرطي مصاباً في رأسه من القاهرة .

بعد هذه المقدمة يزيح الكاتب بهانة جانباً ويفسح المجال لزوجها الشاويش محفوظ الذي تسيطر حكايته على القصة ، فنعرف أنه اختصاصي في فض المظاهرات السياسية وأنه صاحب أسلوب معروف وبلاء مشهود ، في هذا المجال ، يقر به الرؤساء والمرؤوسين على السواء .. ويصف الكاتب أسلوبه في مهاجمة المتظاهرين على هذا النحو : « بعد الصاعقة (أى عصاه التي تصيب الرؤوس والجباه) يأتي دور قدمه التي تشبه كلباً صغيراً وشرساً ، وهذه القدم الأسطورة قادرة على أن تقذف الذي تلتحق به عدة أمتار .. » (ص ٢٦) عند هذا الحد تبرز الصلة المعنوية بالقصة السابقة . فإذا كانت قدم شرطي السوق تطيح بسلة خضر بهانة ، فإن قدم زوجها تطيح بأجساد البشر في القاهرة .

وهكذا فإن المضطهد هو أيضاً مضطهد ، وكلا العسكريين في النهاية أداة في يد السلطة لقمع الطبقة المحرومة التي ينتميان إليها ،

وتلك هي المفارقة التي يرمى الكاتب إلى لفتنا إليها ، وهو ما لا يتحقق
ألا بقراءة القصتين في سياق واحد .

أما القصة الأخيرة في هذه الثلاثية « ابن بهانة » فتنقلنا كما يوحى
العنوان إلى الجيل الثاني في هذه الأسرة ، جلال ، ابن بهانة ومحفوظ
الذى وصل به جده وكفاح أبويه إلى الجامعة في القاهرة ، أول
المفارقات المجانية في القصة أنه يدرس في الجامعة التي تستخدم
السلطة أباه لقمع طلابها وأن أحد هؤلاء بالتالي هو الذى أصاب أباه
بالقذيفة الحجرية في القصة السابقة ، على أن هذه القصة تعلو في
فنيته على سالفتيها ، إذ تخلق مجازاً قوياً للدلالة على حالة الانسحاق
الاجتماعى والقهر السياسى ، وهى تفعل ذلك عن طريق شحن موقف
واقعى بالغ الاعتيادية بدلالات تجاوز في رمزيته وتكثيفها الخيالى
واللغوى المعطيات المباشرة للموقف .

تفصيل ذلك أن جلال عائد في القطار إلى بلدته ليقضى العطلة
الأسبوعية مع أسرته . القطار - مثل كل موضوع في مصر - مكس
بالبشر في الممرات ، بين العربات ، قوة السطح ، في النوافذ ، فوق
رفوف الحقائب - أما المحظوظون فالقلة التى تحظى بمقعد . ومن بين
سعداء الحظ أولئك كان جلال - أو هكذا يظن . إذ لا يلبث أن يأتى
جندي فيجلس على رف الحقائب في أعلى مقعده ويدلى رجله فلا يكاد
شئ يفصل بين حذاءه الضخم ورأس جلال . يتسلط الحذاء المعلق

على وعى جلال حتى يمحى منه كل ما عداه ، وتتدرج لغة الكاتب من الواقعية إلى سورىالية تكتشف بعنف خيالها عن البعد الرمزى للموقف « احس أن الحذاء يهبط تدريجياً ويلمس رأسه . اندلعت فى رأسه النار . بدأ شعره يبيض شعرة شعرة . هبط الحذاء . نفذ من جلدة رأسه إلى جمجمته . حفر فيها حفرة تكفيه . وأصل هبوطه إلى الخ . ضغط . أظلم الكون ولم يعد جلال يرى شيئاً أو يسمع أو يجيب على كلمة (...) (ص ٤٢) . هذا الحذاء إذن ليس مجرد حذاء . إنه حذاء السلطة القاهرة ساحقة الرؤوس والأفكار وهو حذاء الانسحاق الاقتصادى والتزاحم تحت - البشرى على موضع للمعاش . وهو أيضاً حذاء فى قدم جندى مثل حذاء أبية ساحق أجساد المتظاهرين وحذاء جندى السوق الرامى بسلة أمه فى عرض الطريق .

وهكذا فإن الحذاء الذى رأيناه فى تجليين واقعين فى القصتين يصعد على نحو طبيعى فى الثالثة حتى يصبح استعارة قوية للقهر الشامل . على أنه لا ينبغي أن ننهى الكلام على هذه القصة من دون أن نأخذ على الكاتب الأسلوب الذى ينهيا به ، فبعد نحو خمس صفحات من التصعيد النثرى المحموم الواعد بانفجار عنيف للموقف يقذف بنا الكاتب فجأة من قمة السورىالية إلى سفح الواقع ، إذ يظهر فجأة جندى آخر من « الشرطة العسكرية » فينهر الجندى ذا الحذاء

وينتهي الموقف على هذا النحو المثبط لما أثاره سلفاً من توقعات .
من أعذب قصص المجموعة وأكثرها إيغالاً في لغة الشعر قصة
« غسل الشمس » التي يحمل الكتاب اسمها . القصة سجل لتيار
الأفكار والذكريات المتثال في ذهن جدة قروية عجوز انحسرت من
حولها الحياة فلم يعد لها من مظاهرها سوى جلستها في الشمس
مستسلمة لصور وخواطر من الماضي . ليس في القصة حدث يلخص
وإنما نثر رفيع يكثف بشعريته حالة وجدانية : « منذ سنوات وهي
تراقب نفسها تمضي في طريق شاحب الضوء . سرعان ما بدأ الظلام
يكسوه . ومع مضي الزمن الرديء تحيط بها العتمة كلفافة من خيوط
العنكبوت . لا أحد يحنو عليها في هذا الدنيا إلا الشمس المهيبة
الحنون : وما عدا ذلك فالكل اعداؤها يودون لو ترحل . تحس أن
الشمس تحتضنها وتخلع عنها أرديتها المتعفنة ، وتمسح عظامها
الرميمة ، وتداعب كساءها الجلدي ، وتسلمها للذكريات »
(ص ٥١ - ٥٢) وبينما العجوز حالة تسترجع صور الزوج الذي
رحل مبكراً والأحد عشر ابناً الذين ربتهم قبل أن ينتشروا في أقطار
الأرض ويخلوها وحدها ، يخطف أحد الأحفاد اللاهين حولها نعلها
ليقذف به أخاه ، إلا أن يدها الراحشة تصح فجأة وتقبض بقوة على
يد الطفل حتى تسقط النعل . وتبتهج العجوز لهذا النصر المؤزر - على
حد تعبير القصة ، وهنا تكمن بؤرة العطف في القصة ، في المفارقة بين

المرأة التي انشأت « أحد عشر رجلاً » بمفردها والعجوز التي غاية مفاخر يومها أن تستخلص نعلها من قبضة طفل عابث .

إن الاهتمام بالإنسان الصغير ، خصوصاً الإنسان الريفى يقع في صلب كتابات قنديل التي تسعى إلى إبراز البطولى والنبيل في كفاحه اليومى وانسحاقه الكبير ، ذلك الانسحاق الذى يصور أحياناً في سياق اجتماعى وأحياناً في سياق وجودى ، وكثيراً في مزيج من الاثنين . وإذا كان الذهن ينصرف عادة عند التفكير في المشاكل الوجودية والفلسفية إلى إنسان المدينة المركب وحياته المعقدة ، فإن فؤاد قنديل الذى يعرف الريف وبشره خير مغرفة يعلمنا أن الحيرة أمام الزمن والشيخوخة والوحدة والموت هى أمر لا يقتصر على وجدان دون وجدان ، وأن الشعر يقطن القرى مثلاً يقطن الحضر .

على أن قنديل لا يحصر قصصه في المشهد الريفى وإن كان هذا مشهده الأثير . وآخر ما نعرض له من قصص المجموعة لا يخرج فقط من سياق الريف ، بل يصل إلى ساحات روما ومعاهدها . عنوان القصة « ليلة يهودية » وهى أطول قصص الكتاب ، وهى قصة قد يرصدها مؤرخو الأدب مستقبلاً باعتبارها باكورة سلالة أدبية جديدة تتناول الصراع العربى - الإسرائيلى في مرحلة ما بعد السلام مع مصر ومحاولات تطبيع العلاقات .

وعلى رغم أن الكاتب يحدد تاريخ كتابة القصة بحزيران (يونيو)

١٩٧٩ فالأرجح أن هذا تاريخ لا يتحرى الدقة وأنها كتبت بعد مصرع السادات أو أن الكاتب أجرى فيها بعض التعديلات في تاريخ لاحق على ١٩٧٩ . ذلك أن وصفه نصب الجندي المجهول في روما وابهة الملك فيكتور عمانويل الثانى راكبا حصانه يشتم منه الإيحاء بغرام السادات المشهور بالأزياء العسكرية والفخامة الاستعراضية ، كما يذكر النصب الإيطالى بالنصب المصرى وميدان ٦ أكتوبر حيث صرع السادات ، كذلك يحرص الكاتب على الإشارة إلى مقر الحكومة الفاشية السابق والقريب من النصب وكلها تداعيات تثير في ذهن مشهد اغتيال السادات .

بعد هذا الاستطراد والذي نرجو ألا يعد خروجاً على الموضوع نعود إلى القصة ، فنقول إنها تنتمى إلى تقليد قصصى عريق في العربية الحديثة ، ذلك التقليد الذى يتناول الصدام الحضارى بين الشرق والغرب والذي يضم أعمالاً من قبيل « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم و « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح و « الحى اللاتينى » لسهيل إدريس و « السيدة فيينا » ليوسف إدريس وغيرها . ومثل كل هذه الأعمال تصور « ليلة يهودية » الصدام من خلال العلاقة بين رجل وامرأة ! رجل شرقى وامرأة غربية - الرجل يمثل « الذات » والمرأة تمثل « الآخر » . إلا أن الآخر هنا ليس أوروبا - على رغم وقوع

الحدث في إيطاليا - ولكنه إسرائيل تمثلها الفتاة اليهودية التي يفتتن بها الشاب المصرى العابر بروما والذي تروى القصة على لسانه . تلتزم القصة في مجملها بمعطيات التقليد القصصى الذي تنحدر منه والذي يبرر عادة في تصويره الشخصية الشرقية اصطراع كوابح النفور والخوف مع دوافع الانجذاب والرغبة في الاكتشاف ، كما يضيف على « الآخر » صفات الفاعلية والمبادرة والاقتحام ويضعه في موضع التعليم والقيادة ومساعدة البطل (دون قصد) على اكتشاف ذاته عن طريق صدمه ومهاجمة مجال كينونته . الغالب على قصص هذا التقليد ورواياته أن تنتهى بمصالحة البطل الشرقى مع ذاته ورفض الآخر بعد الاستفادة منه - أى أنه يحافظ على كيانه الحضارى ضد الاستيعاب من قبل الآخر .

تحافظ « ليلة يهودية » على هذه الثوابت البنيوية جميعاً ولا تحيد عنها في شيء يذكر ، إلا أن جراتها تكمن في نقلها كل هذا من السياق الأوروبى الغربى التقليدى إلى السياق اليهودى الإسرائيلى شديد الحساسية .

يقول البطل - الراوى الذى أطار صوابه جمال المرأة : « بى رغبة خفية ومجنونة أن أعرف هذه اليهودية ، ربما فضولى الذى يسحبنى كالثور إلى ميدان المصارعة (....) الندم سيلاحقنى العمر كله لو انسحبت من التجربة » إلا أن هذا الانجذاب يطاحن منه خوف

وحذر : « الصهاينة لا تنتهى حيلهم ، كيف أقبل أن أسعى بقدمى إلى
الشرك المعد (....) » (ص ١١٦ ، ١٨٨) . ويعجب لطيب ريحها
ويقول لنفسه « توقعت أن يكون لجسدها رائحة منفرة » - أى أنه
يصحح بعض أفكار « الذات » المسبقة عن « الآخر » ، إلا أن الخوف
يغلب فى النهاية إذ يستشعر بعد ليلتهما معاً أنها تريد امتلاكه ، بل
إنها تكشف هويته المصرية التى حاول اخفاءها عنها وتسأله إن كانوا
يسمحون لها بالعيش فى مصر . وتنتهى القصة بهروبه من ملاحقتها
ومغادرته روما فى فزع قبل انتهاء المدة المقررة ، وهكذا مثل كل
« الذوات » العربية التى رفضت « الآخر » الأوروبى فى عشرات
الأعمال منذ مطلع القرن يرفض الراوى هنا « الآخر » الإسرائيلى
ويجده - على افتتانه به - خطراً على كينونته .

**** « غسل الشمس » - فؤاد قنديل الهيئة - المصرية العامة
للكتاب .**

الناقد والعمل الأول :

« السباحة في قمع على قاع المحيط » لهالة البدرى

هل تختلف معايير الناقد عند النظر للعمل الأول لكاتب ما عن معايير عند النظر لعمل جديد لكاتب متمرس وراءه رصيد متنام من الأعمال ؟

هل معايير النقد معايير مطلقة أم نسبية ؟

هل يتناول الناقد العمل الأدبي كما يتناول الأستاذ المصحح كراسة الإجابة على أسئلة الامتحان وقد « طوى طرفها فلا يعرف اسم الطالب ولا يعرف عنه شيء غير اسمه ، وإنما هو رقم مجهول الهوية إلى أن يتم التصحيح وتوضع العلامة وتسجل في قوائم الدرجات ؟ توضع هذه القواعد ضمانا لحيدة المصحح وإبعادا لفعل الأهواء الشخصية أن تؤثر سلبا أو إيجابا على النتائج . فهل ينبغي للناقد الأدبي أن ينتهج نهجا شبيها بذلك فيمحو اسم المؤلف من على غلاف الكتاب موضع النقد ويمحو من ذاكرته كل

ما قد يكون مختزنا فيها من معلومات حول الكاتب وسنه وبيئته وخبرته في الحياة وأعماله السابقة إن سبقت له أعمال ؟ أم ينبغي للناقد أن يأخذ كل هذا في الحسبان فيترفق بالمبتدئين ولا يحاسبهم حساب الحرفيين الذي اتقنوا صنعتهم وصقلوا موهبتهم ؟

الحق أنه قليل من الكتاب من يولد ناضجا ، بل ينبغي أن نعيد صوغ هذه الجملة فنقول إنه ما من كاتب يولد ناضجا . فالكتابة في نطاق أى شكل من الأشكال الأدبية هي حرفة لها أصولها وقواعدها التي لا بد من تعلمها لمن يتصدى للكتابة ، ولسنا نعنى بهذا أنه ينبغي أن يكون هناك « معهد للشعراء » وآخر للروائيين ، كل من يحمل إجازة علمية منه نستطيع أن نتوقع منه شعرا جيدا أو روايات فنية رفيعة . فمثل هذه المعاهد - إن وجدت - تستطيع أن تعلم الأصول والقواعد وتاريخ الأنواع الأدبية الخ ، ولكن يبقى بعد ذلك أو قبله دور الموهبة ، وهذه استعداد فطري لا سبيل إليه بالدراسة والإجازات العلمية . ولكن الموهبة من جهة أخرى إن لم تصقل بالدرس والتأمل والمثابرة على التجريب ونقد الذات وتمثل نقد الآخرين فإنما تضيع وتذهب بدداً أو تبقى طاقة فطرية غير مهذبة وغير مستغلة مثل منجم ذهب لم يكتشف أو هجر بعد استغلال عروقه السطحية غير عالم هاجروه بالعروق المختبئة على عمق أكبر .

لننظر مثلا إلى توفيق الحكيم . إن من يطالع القائمة المألوفة

لمؤلفاته والتي تتصدر أغلب كتبه يجد أن أولى مسرحياته هي « أهل الكهف » المنشورة سنة ١٩٣٣ وقد بلغ الحكيم من العمر ٣٥ عاما وهي المسرحية التي تعد اليوم من كلاسيات الأدب العربي الحديث ، والتي لهج لسان طه حسين إبان نشرها بالثناء عليها ناعتا إياها بأنها فتح جديد في الأدب العربي .

فهل ولد توفيق الحكيم عملاقا حتى يكون لعمله الأول هذا الأثر المبهر الذي لم يقل منه الزمان ؟ هذا ما قد يتوهمه ملقى النظرة العابرة ، لكن الحقيقة أن الحكيم كان يكتب للمسرح لخمس عشرة سنة قبل هذا التاريخ ، فقد كان يقتبس ويؤلف لفرقة عكاشة المسرحية وهو بعد طالب وكان ينتحل اسما مستعارا إتقاء بغضب أهله ، وأهم من ذلك سنوات بعثته الأربع التي قضاها في باريس وعكف فيها على درس المسرح وغيره من مظاهر الحضارة الأوروبية درسا دقيقا ، وتجاربه الكثيرة التي يقصها علينا في التمرس على كتابة الحوار طورا بالفرنسية وطورا بالعربية حتى أتقنه وصارت سلاسة الحوار من أبرز معالم فنه المسرحي فيما بعد . لم يولد ناضجا إذن وإنما كانت لديه موهبة تعرف عليها وصقلها بالدرس الدؤوب والتجريب المصنئ . إلا أن الحكيم أهمل أكثر ما كتبه قبل « أهل الكهف » فلم ينشره بعد أن ذاع صيته باعتباره من أعمال صباه الفكرى . وكثير من الكتاب العظام رفض الناشرون أعمالهم المبكرة ،

.. أو نشرت أعمالهم فلم تحظ باهتمام حتى أتقنوا فنهم فالتفت إليهم
النقاد والقراء . وكأن الكتاب يمكن تقسيمهم إلى صنفين : صنف
يتعلم على المكشوف فهو يكتب وينشر أولا بأول ويطلع الملا على تجاربه
وأخطائه حتى ينضج أمام أعينهم ، وصنف يستتر بعيدا عن الأعين
يكتب ويمزق ولا يرى بواكير أعماله ناشر أو ناقد ، وإنما تلتهم
أسطرها سلال المهملات وأدراج النسيان فلا يخرج على العالم إلا
مكتمل الإهاب ، ناضجا في الصنعة والفكر . ومن الكتاب من يعود بعد
أن يشهد له بالسموق في ميدانه فينشر أعمال يفاعته من باب التندر أو
الرغبة في إطلاع القراء والنقاد على بذور فكرة الأولى ، ولهذا الباب
من الأدب اصطلاح موقوف على وصفه في الآداب الغربية هو
Juvenilia مما تجوز ترجمته بأعمال اليفاعه أو الصبا . وغنى عن
الذكر أن « أعمال اليفاعه » لا قيمة تذكر لها في حد ذاتها وإنما
قيمتها دائما مرتبطة بانتسابها إلى كاتب صارت له أعمال عظيمة فيما
بعد . ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك في الأدب العربي الروايات الثلاث
الأولى لنجيب محفوظ التي اصطلح على وصفها بالتاريخية أو
الرومانسية ، فهي أعمال لو لم يصبح محفوظ بعدها من هو لما بقت
حية حتى اليوم ، وهي أعمال لم يكد يلتفت إليها النقاد في وقتها ،
ولكنهم عادوا إليها بحماس شديد حين اشتهر محفوظ بفضل أعماله
الناضجة .

كل هذه الخواطر عبرت بذهنى حين فرغت من قراءة رواية « السباحة فى قمع على قاع المحيط » للصحنفة المصرفة هالة البدرى (دار الغد ، القاهرة ١٩٨٨) ومن الغلاف الخلفى للرواية نعلم أنها فى منتصف العقد الرابع من عمرها وأنها كانت سباحة مرموقة فازت ببطولة الجمهورية عدة مرات قبل أن يستغرقها الاشتغال بالصحنافة والحياة العملية . ومن كلمة التقدفم الحماسفة التى كتبها لها الدكتور يوسف إدرفس نعلم أن هذه روافئها الأولى . وإذا رجعنا إلى التصنيف السابق فسند أن هالة البدرى تنتمى إلى ذاك القسم من الكتاب الذى يؤثر أن فتمع فن الكتابة على الملاء ، فروايفئها تحمل « العلامة المسجلة » للعمل الأول بكل ما فتمفزه من أوجه قصور هى طبعفة فى عملفة نمو الكاتب وصقل الموهبة . إلا أن من الأعمال الأولى ما تبدأ قراءته فلا تصمد لها حتى الإنهاء منه ، أو تنتهى منه فتقسم بفنك وبين نفسك أنك لا تضعف وقتك فى قراءة هذا الكاتب ثائفة . فلفست من هذا النوع رواية هالة البدرى ، فأنت تبدأ قراءتها فلا تجد عناء فى المثابرة على صفحاتها المئة والخمفسن بل تجد متعة فى مواضع كثفرة ، وأنت تلمس موهبة سردفة وتصورفة ففاضة بالصفوفة لا ففقصها إلا الصقل الذى لا ففأفى إلا بالقراءة المتائفة والواسعة لأعلام الفن الروائى ورفد التقنفات المختلفة المتاحة للروائى فى السرد ورسم الشففصفات وعقد ففوط الحبكة إلى آخره .

رواية الأنسة البدرى تنتمى إلى لون معين من ألوان الكتابة الروائية اصطلاح النقاد الغربيون على وصفه بالكلمة الألمانية Bildungsroman ، وهى ما يمكن ترجمته برواية النمو أو تعلم الحياة أو الانتقال من حال البراءة إلى حال المعرفة ، وهذا الضرب من الرواية غالبا ما يكون السرد فيه بصيغة المتكلم فيروى الحدث وتقدم بقية الشخصيات من وجهة نظر الراوية الذى هو أيضا البطل أو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، وهذا هو أسلوب السرد الذى تختاره الروائية وهو أسلوب قد فرض نفسه عليها بلا شك باعتباره أنسب وسيلة للسرد بسبب عنصر السيرة الذاتية القوى فى الرواية . فالكاتبة كما قلنا كانت سباحة محترفة بارعة وروايتها هى قصة علاقة فتاة بالماء منذ سن الطفولة حتى بداية الأنوثة الناضجة ، ومن هنا فإن التوحد شبه كامل بين الشخصية الروائية ، وبين الكاتبة خالقتها ، وهو توحد لا يملك القارئ إلا أن يشعر به . والتفاصيل الواقعية فى الرواية لابد أنها مستمدة بالكامل تقريبا من الخبرة الشخصية المباشرة للروائية ، فتسعون فى المائة على الأقل من الحدث الروائى يدور حول حوض السباحة باحد النوادى الذى تنتمى إليه البطلة ، وجميع أصدقائها (وكلهم أيضا سباحون فى فريق النادى) يتطلعون إلى السبق والبطولة ، ولأن الكاتبة تعتمد بالكامل على خبرتها الشخصية المباشرة فإن القارئ أحيانا ما ينسى أنه يقرأ رواية

ويتصور أنه يقرأ « مذكرات سباحة » وهو احساس يذكيه أن الكاتبة لا تحسن دائما السيطرة على الوقائع والتفاصيل فتورد منها ما قد يكون شيقا في حد ذاته إلا أنه بلا وظيفة داخل البناء الروائي . ولعل المأخذ الرئيسى الآخر على الرواية هو أن الكاتبة تتعجل رسم الشخصيات ولا تفوص بما فيه الكفاية وراء دوافع السلوك ، وإنما تعتمد كثيرا إلى التصوير الخارجى والتقرير بدلا من التجسيد ؛ فيبقى الحدث خارجيا وقائعا سريعا الحركة قليل العمق أغلب الوقت . وكل هذا مكتوب بلغة سهلة بسيطة تتميز بالجمال القصيرة والإيقاع السريع ، وهى لغة ملائمة لروح الرواية وهى بلا شك لغة تعلمتها الكاتبة فى مدرسة الصحافة التى تعمل بها ، ويا ليتها تتعلم مستقبلا أن تضيف عليها شيئا من كثافة لغة الأدب والشعر دون أن تتخلى عن طابع الحيوية فيها .

أكثر من الكلام على الجوانب السلبية فى الرواية ، غير أن هذا قدر الكاتب الذى يقرر أن ينمو ويتطور منشورا على الملاحظات صدره لسهام القراء والنقاد . كما أن الحديث عن السلبيات إنما هو مقدمة للحديث عن الإيجابيات ولو كانت الرواية تخلو من عناصر إجابة تشفع لعناصر النقصان لما استحققت الالتفات لها ، أما أبرز ما فى هذه الرواية من عناصر النجاح الفنى فهو البناء ، فالكاتبة قد وفقت توفيقا كبيرا فى توحيد عناصر خبرتها الحياتية وحبها فى قالب متماسك

البنیان وذی معنی محدد . وهی علی هذا قد نجحت أيضا فی العثور علی العام فی الخاص ، وهذا بمطلب أساسی فی الفن الجید .

وهكذا فإن وقائع حیاتها حول حوض السباحة وتفصیل علاقتها بصدیقاتها فی النادي وبأسرتها و « بالكابتن فکری » مدرس السباحة خاصة تصبح فی الوقت ذاته وقائع نموها الوجدانی من الطفولة إلی إدراك « أنثويتها » ومعنی هذه الأنثوية فی السیاق الاجتماعی ، وتصبح الرواية لیست سیرة سباحة وإنما سیرة فتاة تحاول التوفیق بین أنوثتها و بین المجتمع ، فتاة لا تريد أن تثیر سخط المجتمع علیها ولكنها أيضا لا تريد أن تفقد تفردھا وأن تخضع أنوثتها لقیود تقالید بالیة . ومما یحمد للأنسة البدری أنها تعالج هذا الموضوع فی الرواية - وهو موضوع لابد لصیق بوجدانها من حیث أنها أنثی تكتب عن خبرة أنثوية - أنها تفعل ذلك بدون حماس زائد ، وبدون أن تتحول روايتها إلی نفیر دعاية لقضية الأنثی المضطهدة فی مجتمع رجولی علی نحو ما نجد مثلا فی روايات الدكتورة نوال السعداوی حیث المواقف والعلاقات مفتعلة من أجل خدمة قضية الأنثوية Feminism التي تبنتها الدكتورة السعداوی من منظور غریبی ، علی حین تبقى هالة البدری متبنية للقضية بشكل طبیعی ، بدون افتعال أو انفعال ومن موقع التعامل مع المجتمع من داخله ولیس رفضه رفضا مطلقا .

الرواية إذن تتناول موضوع تحرر الأنثی من المجتمع علی المستوى

الواقعي ، إلا أن للرواية مستوى رمزيا رفيعا يصبح معه هذا التحرر رمزا لتحرر المجتمع كله سياسيا ونضووجه اجتماعيا بحيث يتجاوز هزائمه وأوهامه ويرفض حكم الفرد ويتجه نحو حكم ديمقراطي . ففي الرواية شخصية ساحرة وكريهة في وقت واحد ، هي شخصية « الكابتن فكري » مدرب السباحة . هو مدرب كفء يجلب لفريقه وناديه البطولات والجوائز ، إلا أنه جبار متسلط يتحكم في كل صغيرة وكبيرة في حياة فتيات الفريق ويكاد يحصى عليهن أنفاسهن ونظراتهن ويلغى حياتهن العاطفية بدعوى حسن السمعة ، ولا يقنع إلا بأن يكن له جوارى مطيعات مؤلّهات في السر والجهر ، وفي الفكر والفعل . وبما له من سلطة وكفاءة وشخصية أسرة ، وبما يضربهن الواحدة بالأخرى ، ينجح في إحكام سيطرته المطلقة عليهن جميعاً . إلا أن أحداث الرواية تكشف عن زيفه وخبثه وتطّلع الطبقى ، ويصبح الحدث محاولة من جانب الفتيات للتحرر من أسرة الخانق وهو ما ينجح فيه في النهاية . ويتزامن هذا مع أحداث على المستوى العام تنتهي بحرب أكتوبر وعبور القناة ، والنضوج السياسي للبلد المتمثل في رفض حكم الفرد والحركة نحو الديمقراطية . تقول الزاوية في أواخر الرواية :

« كنا نحس بشعور يجمع بيننا هو أننا كبرنا ، ولم نعد مجرد قطع شطرنج . وكان ذلك واضحا أثناء الاجتماع فلم يعد الكابتن يتدفق بالحديث دون اعتراض من أحد .

كانت لنا ملاحظتنا واقتراحاتنا وتحفظاتنا . والغريب أن الكابتن
فكرى استوعب هذا التحول أو على الأقل تصرف كأنه رجل جديد واسع
الصدر حلیم وديمقراطى ، ، وتقول فى موضع آخر :
« كرهنا البطولة التى تستعبد الإنسان وتسقط به إلى نقيضها ، إلى
الهوان والامتهان (...) واقتنعنا أن الإنسان إذا فقد احترام ذاته
لا ينفعه متاف الآخرين بحياته ، ولن تزيل أكاليل الغاروصمة الذل عن
جبينه . » .

هذه الكلمات تنصرف إلى علاقة الفريق بالكابتن الديكتاتور على
المستوى الخاص للحدث فى الرواية ، أما على المستوى العام فمغزى
هذا الكلام ومغزى علاقة الفريق بالكابتن ليس ببعيد المنال من علاقة
الشعب المصرى بالحاكم الفرد فى عصرى عبد الناصر والسادات . إلا
أن حالة البدرى توفق توفيقاً - لا يملك إلا أن يحسدها عليه كتاب أذيع
صيتاً وأعرق مرانة بالفن الروائى - فى مزج الرمز بالنسيج الواقعى
للرواية فلا تستطيع أن تفصل بينهما ، بل إنه يبلغ من « خفة يدها » أن
المرء يبقى فى شك ما إذا كانت قصدت عمداً إلى المستوى الرمزى أم أنه
جاء عفواً خاطر ومن حيث لم تكن تحتسب .

عبور الحاجز المخيف

تأملات في ظاهرة « لوركا »

في الشعر العربي

القصائد الأربع التالية هي من عوارض ظاهرة الاهتمام بالشاعر الإسباني فيديريكو جارتيا لوركا في الشعر العربي الحديث ونحن نوردها هنا بنصها الكامل تسجيلا جزئيا للظاهرة وتصديرا للدراسة التالية التي تحاول تفسير تلك الظاهرة .

القصائد بترتيب ورودها ومناقشتها في المقال هي :

« غارسيا لوركا » لبدر شاكر السياب من مجموعة « أنشودة المطر » (١٩٦٠) .

« لوركا » لمحمود درويش من مجموعة « أوراق الزيتون » (١٩٦٤) .

« لوزكا » لصلاح عبد الصبور من مجموعة « أحلام الفارس القديم » (١٩٦٤) .

« مراثي لوركا » لعبد الوهاب البياتي من مجموعة « الموت في الحياة » (١٩٦٨) .

عارسيا لوركا

في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجياع

والماء من جحيمة يفور :

طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلته تنسجان من لظى شراع

تجمعان من مغازي المطر .

خيوطه ، ومن عيون تقدح الشرر

ومن ثدى الأمهات سبابة الرضاع

ومن مدى تسيل منها لذة الثمر

ومن مدى للقبالات تقطع السرر

ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع

شراعه الندى كالقمر

شراعه القوى كالحجر

شراعه السريع مثل لمحة البصر

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخضيب من نجيع

كأنه زورق طفل مزق الكتاب
يملا مما فيه ، بالزوارق النهر ،
كأنه شراع كولبس في العباب
كأنه القدر .

بدر شاكر السياب

لوركا

عفو زهر الدم ، يا لوركا ، وشمس في يديك
وصليب يرتدى نار قصيده .
أجمل الفرسان في الليل .. يحجون إليك بشهيد .. وشهيدة

هكذا الشاعر ، زلزال .. وإعصار مياه
ورياح .. إن زار
يهنس الشارع للشارع : قد مرت خطاه
فتطاير يا حجر !

هكذا الشاعر ، موسيقى ، وترتيل صلاه
ونسيم ، إن همس
يأخذ الحسناء في لين إله !
وله الأقماع عش ، إن جلس !

لم تزل إسبانيا اتعس أم
أرخت الشعر على أكتافها

وعلى أغصان زيتون المساء المداهم
علقت أسيافا !

عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات
ويغنى في الخفاء
وبأشعارك يا لوركا ، يلم الصدقات
من عيون البؤساء !

العيون السود في اسبانيا ، تنتظر شزرا
وحديث الحب أبكم
يحفر الشاعر في كفية قبراً
إن تكلم !

نسى النسيان أن يمشي على ضوء دمك
فاكتست بالدم بسمات القمر
أنبل الأسياف .. حرف من فمك
عن أناشيد الغجر !

آخر الأخبار من مدريد ، أن الجرح قال :

شبيع الصابر صبرا !
أعدموا غوليان في الليل ، وزهر البرتقال
لم يزل ينشر عطرا .



أجمل الأخبار من مدريد ،
ما يأتي غداً

محمود درويش

لوركا

لوركا ...

نافورة ميدان

ظل ومقيل للأطفال الفقراء

لوركا أغنيات غجرية

لوركا شمس ذهبية

لوركا ليل صيفى منعم

لوركا أنتى متثم

لوركا سوسنة بيضاء

مست خديها في الماء

لوركا أجراس قباب

سكنت في جوف ضباب

قرب النجم المفرد

أنا تشدو، أنا تتنهد

لوركا حلوى سكر

لوركا سعف العيد الأخضر

لوركا قلب مملوء بالنور الرائق

وضلوع شفاف

لوركا صدر عريان من زبد ودخان

علم للشجعان

لوركا حلو كجنى النحل الشبعان

مر كمياه البحر الحلوه

وكموجتها هيمن ..

في ليلة صيف راكدة الريح

صار الشاعر أسطوره

قتلته الخفراء الحفراء

وتكوم جرحاً فوق التل

شرقت جمجمة منخوره

بدما قلب معتل

والجسم الخشبي

والقبعة المظوره

صدنا في الطل

أما الكلمات الحلوة والممروره

فقد انسابت جدول

يمضى حيث سقطت ، وعض التراب فمك

حتى يغفى في حضن الله الغاضب

يرجوه أن يعفو عن خفراء بلداء

قتلوا آخر أبناء الرب

صلاح عبد الصبور

مراثي لوركا

- ١ -

يبقر بطن الأيل الخنزير
يموت « انكيدو » على السرير
مبتئسا حزين
كما تموت دودة في الطين
أدركه مصير « لقمان » مصير نسر السابغ في النهاية
تمت فصول هذه الرواية :
لن تجد الضوء ولا الحياة
فهذه الطبيعة الحسناء
قدرت الموت على البشر
واستثيرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول
ماذا لموتى ، آه يامليكتى ، أقول ؟
والشعلة الزرقاء
لم أرها ولم أزد بلادها البعيدة

- ٢ -

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها - والدود
يأكل وجهي وضريحي عفن مسدود
قلت لأمي الأرض : هل أعود ؟
فضحكت ونفضت عني رداء الدود
ومسحت وجهي بفيض النور
عدت إليها يافعاً مبهور
أعدو على ظهر جوادي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الألف ولكن النعاس عقد الأجفان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان

- ٣ -

الغادة المضواء
ذات العيون السود والأقراط
تجملت بورق الليمون والقдах
تعطرت بماء ورد النار
وقطرات مطر الأسحار

غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من ورق ، قصيدة
مشدودة بخيط هذا النور
تهتز فوق السور

غرناطة البراءة
تمعن في إلقاء ما تحمل من ربيع ومن نجوم
تنام تحت نتف الثلج على القرميد
تشير في خوف إلى كتبائها السوداء
فمن هناك الإخوة الأعداء
جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

- ٤ -

ثور من الحرير والقطيفة السوداء
يخور في الساحة والفارس لا يراه
قرناه في الهواء
يطاردان نجمة المساء
ويطعنان الفارس المسحور
ها هو ذا بسيفه المكسور
مخرج بدمه في النور .

فمان أحمران فاغران
شقائق النعمان
على سفوح جبل الخرافه
دم على صفصافه
— أيتها النافورة الحمراء
أسواق «مدريد» بلا حناء
فضمخى يد التى أحبها ، بهذه الدماء
يا صيحة المهرج - الجمهور
ها هو ذا يموت
والثور فى الساحة مطعوناً ، بأعلى صوته يخور

- ٥ -

غسلأ لعار الموت حتف الأنف
أغمد حد السيف
فى قلب هذا الليل
قاتل حتى الموت
من شارع لشارع
أدركه الأوغاد
وزرعوا فى جسمه الخناجر
وقطعوا الخيط الذى يهتز فى السماء

طيارة الطفولة الخضراء
تسقط في خنادق الأعداء
غرنطة اليتيم
بييعها النحاس
من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟
أميرة من بابل أسيره
أقراطها من ذهب المدينة المسحورة
من يشتري الأميرة ؟

- ٦ -

مدينة « الضروره »
ترهص بالعالم والإنسان
تحت سماء صيفها العريان
أواجه الضياع والأسطورة
أواجه النسيان
أيتها الصيوره :
النسخ المكرره
في هذه الماكنة الكبيرة
تقرضها الفيران
يا ببغاء الملك الأبله ، يا عشيقه السلطان

تسلقى حوائط المتاحف

وضاجعى الزواحف

وقامرى برأس هذا الثائر

ها هو ذا محاصر من شارع لشارع

تتبعه الخناجر
عبدالوهاب البياتى

للشاعر الأسباني فيديريكو جارتيا لوركا تأثير غير منكور على الشعر العربى المعاصر ، وليست القصائد الأربع التى أوردناها هنا إلا قليلاً من كثير مما يصلح للدلالة على هذا التأثير ، على أن القصائد الأربع المذكورة أصلح من غيرها فى الدلالة على هذا الأثر لكونها مكرسة بكاملها للتغنى بالشاعر الأسباني كما أن كلا منها يتخذ من اسمه المشبع بالايحاءات عنواناً لها ، وغنى عن القول أن أثر لوركا فى الشعر العربى الحديث يتجاوز بكثير هذه النخبة الرباعية المتواضعة من القصائد ، فليس مبالغاً هنا هو الحصر ، وإنما الإشارة لوجود ظاهرة ومحاولة تفسيرها تفسيراً مبدئياً ، والمحقق الذى لاشك فيه أن أثر لوركا - سواء بذكر الاسم أو بالإشارة إلى حياته أو فنه - ظاهر محسوس بما يصعب إحصاؤه فى شعر العربية الحديث ، وأن ثم مجالاً واسعاً لمن يبتغى الإضطلاع بدراسة مقارنة مطولة فى هذا الموضوع^(١) .

الشعراء الأربعة المختارون هنا كلهم من أعلام حركة التحديث فى

الشعر العربى ، وكلهم (باستثناء محمود درويش الأحدث جيلاً)
بدأ يكتب الشعر فى أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات ليبلغ
نضجه الفنى فى الستينيات ، وهى الفترة التى تنتمى إليها قصائدهم
اللوركاوية المنتقاة هنا ، والذى نراه هو أن اشتراك هؤلاء الشعراء
الكبار على غير تدبير منهم وعلى تباين أقطارهم العربية ما بين العراق
ومصر وفلسطين فى امتداح لوركا واستلهام حياته وشعره يرقى إلى
مستوى الظاهرة الأدبية الطالبة للتفسير ولا يمكن صرفه من الاعتبار
بوصفه متأثراً شخصياً أو أصرة خاصة بين هذا الشاعر أو ذاك وبين
لوركا .

ولا سبيل إلى فهم معنى لوركا لدى الشعراء الغرب بدون بعض
الإلمام بالخلفية السياسية الاجتماعية لنتاجهم الشعرى والمشاغل
العامة التى عبروا عنها فى هذا الشعر ، فضلاً عن الإلمام بشواغل
الشاعر الأسباني فى أشعاره ، وإلى هذا وذاك نحن محتاجون أن
ندرس ظروف موته العنيف فى أوج شبابه (٣٨ عاماً) بيد قوى اليمين
الفاشى فى أسبانيا سنة ١٩٣٦ .

تميزت أحوال العالم العربى فى الحقبة التالية على الحرب العالمية
الثانية بالاضطراب السياسى والاجتماعى . فبدأ ذى بدء كان
النضال للتحرر من الاستعمار الأوروبى ثم كان قيام دولة إسرائيل
والحروب العربية الإسرائيلية التى شهدت المنطقة أربعاً منها

والصراع بعد غير محسوم ، وعلى الصعيد الداخلى فى كل قطر عربى على حدة كان هناك النضال من أجل إقامة نظام اجتماعى جديد يقوم على الديمقراطية السياسية والعدل الاجتماعى ويستهدف اللحاق بركب التقدم الحضارى . لكن الحركة كثيراً ما عاقها اضطراع القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة داخل الوطن الواحد كما أن أحلام الحكم الديمقراطى وكرامة المواطن لم تصمد لحقائق حكم الفرد وقمع الدولة .

نحن إذن نتحدث عن جيل من الشعراء جثمت على طفولتهم أهوال حرب عالمية وبلغوا مرحلة الشباب وتفتح المدارك ليجدوا أنفسهم يعيشون فى بيئة قومية مضطربة سياسياً واجتماعياً ومنقسمة فكرياً . مثل هذه الأحوال يفرض على المثقفين أن يحددوا المواقع التى يتركزونها فيها بفنهم وفكرهم ، ولا نعتقد أن ثم خلافاً على أن شعراءنا الأربعة (السياب والبياتى وعبد الصبور ودرويش) يمكن إدراجهم جميعاً مع فئة اليسار التقدمى على التفاوت بينهم فى مقدار انغماسهم فى العمل السياسى المباشر ، وعلى تباين أساليبهم الشعرية وخلفياتهم القطرية والشخصية ، فلا خلاف على أنهم جميعاً يحملون فى شعرهم الهم الاجتماعى ؛ ذلك الإحساس بالإنسان العادى وبالطبقات الراقدة فى قاع المجتمع وبالفرد المطحون المقموع . كلهم يحلم فى شعره بالعدل الاجتماعى والحرية السياسية ، وكلهم يؤمن

أن شعره ينبغي أن يكون أداة في تحقيق هذه الأهداف العليا ، ومن هنا فإن أشعارهم تفصح عن إحساس يشتركون فيه مؤداه أنهم أصحاب رسالة ؛ أن ذروة الشعر أن يصبح الشاعر بطلاً ثورياً ؛ أن يصبح رجل الكلمة رجل فعل وإن كان معنى ذلك هو الموت ، ومن هنا تبزغ الصلة بلوركا ، فقد وجد هؤلاء الشعراء فيه خير تجسد لمثلهم الأعلى ، وعندهم أن خير قصائده لم تكن قصيدة من كلمات ، بل كانت مصرعه بيد قوى القهر والرجعية .

* * *

أعدم لوركا رميا بالرصاص على أيدي القوى المتمردة على الجمهورية الأسبانية والتي كان لوركا من أنصارها صبيحة التاسع عشر من أغسطس ١٩٣٦ في الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية وتم الإعدام في موقع خصص لذلك خارج مدينة غرناطة التي نشأ لوركا فيها وعاش . كان لوركا أسطورة في حياته ثم جاء موته الدموي والمفاجيء ولما تجاوز عمره الثمانية والثلاثين ليحيط هذه الأسطورة بمزيد من الهالات وينفث فيها مزيدا من الرموز . والحق أن شعر لوركا بأسلوبه السريالي واستخدامه للأغاني الفولكلورية وبحسبته ولجوئه لخلق الأساطير الخاصة به - لا يسهل تفسيره تفسيراً سياسياً ، وقد قال أحد النقاد أن شعر لوركا ليس له « معنى سياسياً مباشراً (...) فالجماهير وبواعث حركتها لم تكن تثير اهتمامه » (٢) ،

وهو رأى يعضده قول الشاعر نفسه « لن أصبح سياسياً أبداً ،
أبداً ! إنى ثورى مثل كل الشعراء الصادقين ، أما أن أكون سياسياً
فمستحيل ! »^(٢) ويحدثنا « إيان غيبسون » - مؤرخ حياة لوركا وأحد
كبار الثقات فى كل ما يتعلق بالشاعر وأعماله - أن لوركا كان « ليبرالياً
بالمعنى الواسع للكلمة » وأنه على نقىض الكثيرين من الكتاب
الأسباني المعاصرين له « لم ينضم إلى حزب سياسى ولا ارتبط بأى
جماعة يسارية بعينها ... »^(٤) .

وهكذا فإننا إذا ما قرأنا أعمال لوركا قراءة « فنية » بحثاً وإذا ما
أخذنا الأقوال الآتفة مأخذاً حرفياً ، فقد يؤول بنا الأمر إلى التساؤل :
لِمَ قتل الفاشيون لوركا ولم أصبح الشاعر القاتل رمزاً للشاعر -
الثائر الشهيد عند الشعراء العرب وعند غيرهم من المثقفين فى العالم
بأسره . على أنه ينبغى ألا نسترسل فى مثل هذه التساؤلات وأن نتذكر
أنه وإن كان لوركا قد وقف بمعزل عن العمل السياسى المباشر ، فإنه
كان ينظر إلى نفسه باعتباره « ثورياً » مثل « كل الشعراء
الصادقين » .

ولعل أحد التجليات المبكرة لثوريته هى تعاطفه الواضح فى أشعاره
الأولى مع الأقليات المضطهدة فى المجتمع الغرباى فى تلك الفترة ، من
اليهود ذوى الأصل العربى والزنوج والفجر^(٥) . ويشير أحد الباحثين
إلى ما يعضد هذا رأى حين يقول إنه حين زار لوركا الولايات المتحدة

سنة ١٩٢٩ فإن « الحى الوحيد فى نيويورك الذى أحبه بحق كان حى
الزئوج ، هارلم » (٦) .

نستطيع إذن أن نقول إن ثورية لوركا كانت ثورية رؤياوية ؛ ذلك
النوع من الثورية الذى يلمس جوهرا العطف الإنسانى بدون أن يرتبط
بالضرورة بهذه القضية أو تلك ، أو بهذه الجماعة أو ذلك المذهب .
يقول لوركا فى قصيدته « صوّار الليل » المكتوبة سنة ١٩١٨ (٧) .

وددت لو أن دمي انسكب فى الحقل

فتلين قسوة التربة وينبت فيها الأرج

حيث الفلاحون المكثرون

يهوون بضربات الفؤوس

وفى قصيدة أخرى هى قصيدة « أغان جديدة » التى اشتمل عليها
ديوانه الأول « كتاب القصائد » المنشور سنة ١٩٢١ يقول لوركا : (٨)

صاد أنا إلى الأريج والضحكات

صاد أنا إلى أغنيات جديرات

خوالى من الأقمار والزنايق

ومن حكايات العشق الباليات

أغنية عن الغد تهيج

صفحة أمواه المستقبل

الهادئة ، وتشحن بالأمل

أمواجه وطميه

أغنية تبلغ روح الأشياء

وقلب الرياح

أغنية تقرر في الختام

في فرح القلب الخالد

إن عطف لوركا على « الفلاحين المكودين » ، ورفضه للرومانسية في الشعر ، وتحريضه على إهاجة « صفحة أمواه المستقبل الهادئة » مما يتبدى في المقتطفات السابقة، ليس بكاف لأن يجعل منه كاتباً للمنشورات السياسية اليسارية أو أن يستعدى عليه قوى اليمين المتطرف . ولعل أفضل سياق لفهم « ثورية » هذه الأشعار وما شابهها هو هذه العبارة للشاعر الانجليزي « ستيفن سبندر » : « إن من الشعر غير المكتوب في تأييد آراء سياسية بعينها ما هو مع ذلك عميق في دلالاته السياسية » (٩) .

وإذا ما نظرنا إلى تراجيديات لوركا الكبرى (« عرس الدم » و « يرما » و « بيت برناردا ألبا ») والتي يبدو أنها جميعا تعالج قضية الأنوثة المحبطة ، فإننا لواجدون أيضاً أنها جميعا طروح مجازية لانتصار الموت على الحياة ؛ وبهذا المعنى وباعتبار الظروف

السياسية والاجتماعية السائدة في أسبانيا وقت كتابة هذه الأعمال ، فلاشك أنه من الممكن عدها أعمالاً ذات محتوى سياسى ، وأن كان ذلك على المعنى « السبندرى » وحده الذى أشرنا إليه أعلاه . وقد أثبتت هذه المسرحيات فيما بعد أنها كانت نبوءة صادقة بانتصار الفاشية (أى الموت) فى أسبانيا .

وعلى الرغم من أن لوركا لم يكن يؤمن باشتراك الفنان فى العمل السياسى المباشر ، وخاصة إذا كان ذلك عن طريق فنه ، فإننا مستطيعون أن نجد فى أعماله المسرحية عبارات ترد على لسان بعض شخصوه يمكن أن تعد مؤشراً على موطن عواطفه الاجتماعية . ففى مسرحية « بيت برناردا ألبا » يدور الحوار التالى بين خادمتين تعملان فى دار « ألبا » (١٠) :

بونثيا : لا نملك فى دنيانا سوى أيدينا وحفرة فى أرض الله .
خادمة أخرى : وهى البقعة الوحيدة من الأرض التى يتركونها لنا - نحن الذى لا نملك شيئاً !

ومن ناحية أخرى نسمع برناردا ألبا - صاحبة الدار - تقول لنفسها : « إن الفقراء كالحيوانات ، وكأنهم مخلوقون من طينة أدنى » وفى مناسبة أخرى نسمعها تنهر خادمتها - بونثيا - قائلة : « اشتغلى وأغلقى فمك ، فهذا واجب كل من يعمل لكسب عيشه » (١١) .

على أنه مهما كان رأى لوركا في الفرق بين « الثورية » وبين العمل السياسي المباشر ، ومهما كان ظنه أنه فوق التحزب السياسي ، فواقع الأمر أنه في الفترة المحمومة السابقة على الحرب الأهلية ، كان التداعى السريع للأمور يحتم على المثقفين أن يحددوا بوضوح موقعهم الانتمائي : مع النظام الجمهوري الديمقراطي الاشتراكي العلماني . التقدمي أم مع القوى الملكية اليمينية المحافظة المتمسكة بالكاثوليكية والوطنية بمعناها الضيق ؛ بعبارة أخرى كان الاستقطاب السياسي تاما وكان متعذراً على أى شخصية عامة أن تبقى بلا توجه واضح .

في هذه الظروف يبدو أن لوركا قد « تسييس » على الرغم من أنفه . ويحدثنا « إيان غيبسون » أنه مما لاشك فيه أن لوركا قد شارك - في الشهور السابقة على الحرب الأهلية - في اجتماعات تتسم بطابع مناصر للجمهورية . ومناهض للحركة الفاشية^(١٢) ، كما أدلى بتصريحات عامة تحمل نفس الطابع . ففي مقابلة أجرتها معها إحدى صحف مدريد اليومية في أول أبريل ١٩٣٦ قال :^(١٣) .

« .. يوم يتم القضاء على الجوع ، سيشهد العالم أعظم انفجار روحي في تاريخه . إن أحداً لا يستطيع أن يتخيل مقدار الفرح الذي ستفجّره الثورة الكبرى يوم تأتي . إنى أتحدث كما لو كنت اشتراكياً حقيقياً . أليس كذلك ؟ » .

وما مضى شهر حتى نشرت إحدى المجلات الأسبوعية هذه الرسالة منه في عدد أول مايو « عيد العمال » (١٤) .

« أبعث إلى كل عمال أسبانيا بتحياتي الجارة إذ يوحد بيننا في « أول مايو » الرغبة العارمة في إقامة مجتمع أكثر عدلاً » .

ومن المشغف أن نراه يحدد موقعه السياسي من حيث لا يقصد وذلك في معرض الحديث عن عقيدته الفنية ، وكان ذلك في آخر مقابلة صحفية أجريت معه قبل مصرعه (١٥) .

« لولا أن فكرة الفن للفن لا تستحق إلا أن نسخر منها ، لقلنا إنها فكرة تتسم بالقسوة ، إذ ليس من شخص مهذب يؤمن حتى اليوم ، بذلك العبث الذي اسمه الفن الخالص ، أو الفن من أجل الفن . وفي هذه اللحظة الزمانية المشحونة يتعين على الفنان أن يضحك ويبكى مع الناس . يجب علينا أن نطرح جانبا باقة الزنبق التي نحملها وأن نفوض في الوحل حتى نساعد أولئك الذين يبحثون عن الزنابق .. » .

لئن كانت أشعار لوكرا ومسرحياته برموزها وتعقيدها الفنية وتعدد طبقات المعنى فيها قد تركت في أذهان اليمين الفاشي بقية من شك حول موقفه السياسي ، فالذي لاشك فيه أن هذه التصريحات السافرة وأشباهاها (إلى جانب عداؤه المعروف للكاتوليكية) قد محت آخر آثار هذا الشك وحددت موقعه بدقة في المعسكر الآخر .*

ومما لا يفوت مغزاه في هذا السياق أن الجماهير الأسبانية قد

تعرفت بالسليقة الشعبية على « الثورية » في شعره ، فقد كانوا - على
أمتهم - يحفظون أناشيده ظهراً عن قلب . ويحكي شاهد عيان
للحرب الأهلية « أن قصائده القصيرة ببساطه أنغامها وقوافيها
أضحت أغاني حرب « للحر » [أى الشيوعيين] »^(١٦) ، ويمضى
الباحث نفسه محاولاً تفسير تلك الظاهرة كما يلي^(١٧) :
« ذلك أن قسماً كبيراً من أعماله « شعبى » بمعنى أنه يلمس في
الناس مشاعرهم المشحونة والتي لا يعون بها إلا وعياً جزئياً ،
فيؤججها ويعلو بها عن طريق فنه ، وهكذا أضحت المشاعر القوية
التي أطلقها من عقالها جزءاً من الحركات الثورية الهلامية في أسبانيا
شاء هو ذلك أم أبى . لذلك كان حتماً أن يلقي حتفه بيد الهمجية
الفاشية وأن يغدو شعره علماً هادياً للجماهير الأسبانية » .
ومن كل ما تقدم نستطيع أن نفهم لماذا أضحي شعر لوركا
واستشهاده السياسى (وهو الأهم هنا) بعد مضي ما يقرب على ثلاثين
عاماً عليه علماً هادياً لجيل من الشعراء العرب رأوا في أنفسهم
« ثوريين » مثله يناصرون قضية الإنسان وسط عالم لا يزال يزدح
تحت وطأة أشكال شتى من الفاشية ولاشك أن من عرف شعر لوركا
جيداً من بين هؤلاء الشعراء (البياتى يقينا) بحيث يدرك مدى تأثير
الشعر العربى الأندلسى على حساسيته الشعرية^(١٨) ومدى احترامه
للحضارة العربية التي ازدهرت قديماً في أسبانيا وخاصة في مدينة

غرناطة - من عرف ذلك منهم لاشك قد زاد افتتانه بلوركا وشعوره بقوة الأصرة الوجدانية به - ولاشك أن إعجاب لوركا بالحضارة العربية الأندلسية وإعلانه ذلك دون حرج كان مما أثار سخط غلاة الكاثوليك الوطنيين عليه في الفترة السابقة على بداية الحرب الأهلية . ومن أمثلة ذلك أنه سئل في مقابلة جرت معه قبيل الحرب عن رأيه في سقوط غرناطة العربية عام ١٤٩٢ في يدى فرديناند وإيزابل فجاء رده كما يلي في غيرموارية^(١٩) :

« كان ذلك كارثة على الرغم من أنهم يقولون غير ذلك في المدارس . لقد ذهبت حضارة رائعة : شعر وعمارة وتهذيب بلا مثيل في الدنيا - كل ذلك ذهب ليحل محله مدينة فقيرة ، خانعة ؛ خراب تقطنه أسوأ بورجوازية في أسبانيا اليوم » .

لاعجب إذن في أن بدر شاكر السياني (١٩٢٦ - ١٩٦٤) الذي تراوح اضطهاده السياسى ما بين الطرد من الوظائف والسجن والمنفى يشعر بالتوحد مع لوركا . ونراه في قصيدته يلجأ إلى سلسلة من الأخيلة تعتمد على مزج الجليل والمبتذل من ناحية والرقيق والقوى من ناحية أخرى . ومن خلال ذلك يرسم صورة للوركا يبدو فيها قوة موجبة شاملة لا يمكن الوقوف في سبيلها إذ تمضى قدما بحتمية « القدر » نحو عالم جديد ومستقبل واعد يرمز إليهما « شراع كولبس » .

ومن المدهش أن محمود درويش (م . ١٩٤٢) يستخدم نفس التقنية الشعرية في قصيدته عن لوركا . وهكذا فالشاعر الذى هو « زلزال » و « إعصار مياه » ، هو أيضا « موسيقى » و « ترتيل صلاة » ، الأثر الناتج عن ذلك مرة أخرى هو صورة شمولية ، أضخم من الواقع . ويلجأ درويش إلى صور مستمدة من البيئة الأسبانية والعالم اللوركاوى ذاته ، ومن خلال ذلك يطرح « تيمة » Theme أثيرة لدى الشعراء العرب المحدثين عامة ، ونعنى بها تيمة « الشاعر » الذى يصبح « فاعلاً » ، أو « الكلمة » التى تستحيل « فعلاً » . انظر إلى البيت « أنبل الأسياف حرف من فمك » حيث يصبح « الحرف » « سيفاً » .

ومن جهة أخرى فإن توحيد درويش الشخصى مع لوركا ، أى توحيد الشاعر - المناضل بالشاعر - المناضل ، يسير فى خط مواز لتوحيد آخر ضمنى فى القصيدة بين أسبانيا التى اغتصبها الفاشيون وبين فلسطين التى اغتصبها الإسرائيليون ، فالحاصل أنه على الرغم من أن فلسطين غير مذكورة بالاسم إلا أن نسيج القصيدة وموضوعها مقصود منه أن يدفع إلى الواعية باسم « فلسطين » كلما ذكرت أسبانيا أو استثيرت صورتها . وتنتهى قصيدة درويش - مثلها مثل قصيدة السياب - بنغمة مؤملة متطلعة إلى المستقبل : أجمل الأخبار من مدريل ما يأتى غداً .

ولانحسبنا بحاجة لأن نقول إن مدريد هنا ليست إلا حيفا أو يافا
أو غيرها من البلاد الفلسطينية .

أما صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) فيلجأ إلى مراكمة
كوم من الصور الشعرية المستوحى بعضها من المحصول اللوركاوى
المألوف ، ومن هذا السبيل يشكل صورة للشاعر الأسباني يبدو فيها
خلاصة لكل ما هو جميل وموجب في الحياة . وعلى قدر نجاحه في رسم
هذه الصورة المفعم بالحياة ، يكون نجاحه في استثارة مشاعر
الاستبشاع في المقطع الثانى من القصيدة حين نشهد كل هذه الحياة
متكومة « جرحاً فوق التل » ، وفي آخر القصيدة يتحول الشاعر إلى
رمز للمسيح وبذلك يصبح موته بالتضمن سبيلاً لخلاص البشر ،
وتختتم القصيدة بانتصار الحب على الموت إذ يضرع « الشاعر -
المسيح » إلى أبيه السماوى أن يغفر لقاتليه جرمهم .

وأما قصيدة البياتى (م . ١٩٢٦) فهي كما هو واضح أطول
القصائد الأربع إلى كونها أعقدها في نسيجها الشعرى ، ولعل البياتى
أن يكون أكثر الشعراء العرب تمثلاً لعالم لوركا الشعرى وأقدرهم على
استثارة هذا العالم في شعره هو ، وتوظيف عناصره لأغراضه
الخاصة . يقول البياتى في معرض التعليق على استخدامه في صورة
الشعرية لعناصر واضح انتمائها للمحصول اللوركاوى
التقليدى (٢٠) :

« ظهر الحرس الأسود^(٢١) في شعري مع ظهور الحرس الأسود في العالم العربي على مسرح الواقع ، ولهذا فإن ظهوره في شعري لم يكن استعارة من لوركا بالذات ، وحتى إذا كانت استعارة ، فهي استعارة ضرورية جاءت في حينها ، لأن الظروف التي سادت أسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربي ، وأن اختلفت في التفاصيل » .

هذا البيان من البياتي عظيم القيمة لإمراء في فهم العناصر اللوركاوية في شعره ، إلا أننا لا ينبغي أن نغفل عن كونه تعبيراً عن لسان حال الشعراء الآخرين أيضاً على تفاوت درجات استلهامهم للوركا وعالمه .

ولا يصح أن نمضي للنظر فيما يصنعه البياتي في قصيدته على لوركا قبل أن نلتفت إلى بيان آخر له لاشك أنه سيكون جم النفع في تقديرنا للقصيدة . يقول البياتي في مقدمة المجلد الثاني من ديوانه^(٢٢) :

« هأنذا أبحث في الزحام الهائل ، الذي لا أملك إلا حبه ، عن البطل الأسطوري - التاريخي الذي يحول هذا القش والطين المقدس بحركة من يده إلى لهب ، إلى ثورة . بل إنني أحلم وأنا أبحث أن يتحول هذا الزحام الهائل نفسه إلى هذا البطل الأسطوري - التاريخي » .

ولاشك أن لوركا أصبح عند البياتى تجليا لبطله الأسطورى -
التاريخى الذى يبحث عنه ؛ فهو يمثل الخليط المطلوب لكونه واقعا
تاريخيا من جهة ، ولأن مثله العليا التى تغنى بها فى حياته وأدت إلى
مصرعه بيد قوى القهر والظلام ارتفعت به إلى ذرى الأسطورة ، وهذا
هو السياق الذى نستطيع أن نفهم فيه ربط البياتى فى قصيدته بين
لوركا وبين البطل الأسطورى البابلى « إنكىدو » فانكىدو يصور فى
« ملحمة جلجامش » بأنه مخلوق طبيعى يتسم بالقوة الخارقة
والطبيعة البريئة السوية المقترنة بالعيش فى البرارى والبعد عن
التمدن ، فهو يعيش فى انسجام مع المخلوقات الأخرى ويسرح
لتخليصها حين تقع فى أشراك الصيادين الخ . لكن رمز الحياة هذا
يقهره الموت ولا يلبث شبحه أن يعود لسطح الأرض ليصف لصديقه
التعس جلجامش أهوال العالم السفلى^(٢٣) ، وهذا السياق الأسطورى
الكئيب بما يمثله من انتصار الموت على الحياة هو السياق الذى يرى
فيه البياتى . مقتل لوركا فى قصيدته الرثائية .

إلا أن الأبطال فى إطار الرؤيا البياتية لا يموتون موتا حقيقيا ؛
وإنما تظل شعلة مثلهم العليا تنتقل أبدا عبر الأزمات^(٢٤) ، وهكذا
فإن البطل الأسطورى - التاريخى ، أو بعبارة أخرى إنكىدو - لوركا
يعود إلى « المدينة المسحورة » وهى فى السياق التاريخى للقصيدة
ليست إلا « غرناطة » مدينة لوركا ، وفى السياق الأسطورى الرمزي هى

العالم كله المتطلع للبطل المخلص ، وكأن لوركا ليس إلا انكيدو وقد بعث ليصطرع من جديد مع قوى الظلام والموت . إلا أنه عندما يأتي البطل الأسطوري - التاريخي المبعوث ، انكيدو - لوركا ، صائحا على « الأبواب الألف للمدينة المسحورة » فإنه يجد أن « النعاس عقد الأجفان » ، ومعنى هذا إذا ما فككنا شفرة الرمز البياتية أن اللحظة التاريخية لم تكن مناسبة بعد ، ولذا فالبطل المبعوث ينبغي أن يموت من جديد .

ولاشك أن قصيدة البياتى متأثرة وخاصة في القسم الرابع منها بقصيدة لوركا العظيمة « مرثية لإجناتيو سانثيه ميخياس » (١٩٣٥) التى يرثى فيها الشاعر الأسباني مقتل صديقه مصارع الثيران في حلبة المصارعة ويجعل من مصرعه رمزاً لانتصار الموت على الحياة . قصيدة لوركا قصيدة مغرقة في الحزن على الصديق الفقيد ، ولعل البيت « والثور وحده نشوان » ! يلخص روحها المتشائم خير تلخيص . إلا أن البياتى يبت ومضة من الضوء في هذه الحلقة الشديدة ، فعلى حين أن بطله ، انكيدو - لوركا ، يقتله قرنا الثور « الفاشى » مثلما يصرح الثور الحقيقي بطل لوركا في حلبة المصارعة ، إلا أنه على خلاف الحال في قصيدة لوركا لا يبقى « الثور وحده نشوان » ! بل هو « فى الساحة مطعونا ، بأعلى صوته يخور » « مطعونا » نعم ، إلا أنه لم يقتل بعد ؛ لعل الطعنة البطولية قد

أضعفت منه ، إلا أنه بعد حى . فكل بطل أسطورى - تاريخى يأتى
(حسب ما يتصور أنه رؤية البياتى) ينال بعض الشيء من جبروت
الثور قبل أن يسقط صريعا أمام بطشه الشديد ، ولا سبيل إلى القضاء
على الثور قضاء نهائيا (حسب رؤية البياتى أيضاً) إلا إذا تحول
ما يسميه بـ « الزحام الهائل » أو « القش والطين المقدس » (أى
جمهور البشر) - كما رأينا فى المقتطف السابق - إلى ثورين جديرين
بأبطالهم - المخلصين (بكسر اللام وتشديدها) .

ومن هنا صيحته الغاضبة فى ختام القصيدة إذ يحاول أن يستفز
جمهور قرائه (أى « الزحام الهائل ») إلى الحركة الفاعلة الحقيقة
بتحريرهم من إرهاب « الثور » :

يا بيفاء الملك الأبله ، يا عشيقه السلطان،

... ..

قامرى برأس هذا الثائر

* * *

يشارك الشعراء الأربعة الذين تعرضنا لقصائدهم فى رؤية واحدة
للوركا ، وذلك على الرغم من تباين أساليبهم الشعرية فى تناوله ؛ وهى
رؤية تصوره على أنه المثال الأعلى الذى لا مطمح بعده للشاعر -
الثائر . والبياتى بصفة خاصة يبدو وكأنه يجعل للشعراء وللثوار
نفس الدور فى صنع التاريخ ، فهو يصفهما فى عبارة واحدة بأنهما

« مسافران أبداً ورائدان لأصقاع (إنسان وشعر) كل العصور ،
وطائرا العاصفة التي تسبق الثورة وتتنبأ بها وتصنعها » (٢٥) والذي
نرجو أن نكون قد أوضحناه في الصفحات السابقة هو أن لوركا بما
تميز به (في عبارة أخيه) (٢٦) من « شبك خيوط حياته بشعره ،
وبإزالته للفواصل بين الحياة والخيال » قد تبدى للشعراء العرب
وكأنه قد جمع في شخصه (بجانبه الأسطوري والتاريخي) بين
دوري الشاعر والثائر، أو أن « طائري العاصفة » - إذا استعبرنا لفظة
البياتي - قد اندمجا في شخصه في طائر واحد ، وهكذا فإنه يتحول
عندهم إلى « مسيح » Christ - Figure ات بالخلاص الثوري ،
الخلاص الذي لا يعرف حدود التاريخ ولا الجغرافيا ، والمطلوب في
اسبانيا كما في فلسطين ، وفي العراق كما في مصر ، وأينما كانت قضية
الإنسان في خطر و « قرون الثور » مشهورة ، ومن هنا قول البياتي في
قصيدته « الموت في غرناطة » (٢٧) :

« لوركا يموت ، مات

أعدمه الفاشست في الليل على الفرات »

فهو هنا يخالف حقائق التاريخ والجغرافيا ، ولكنه لا يخالف
حقائق الشعر التي تتجاوز محدودية الخُط والتواريخ والوقائع ،
إن في تأليه الشعراء العرب للوركا وفي إحساسهم بالحزن الفاجع

على مقتله مما نراه في أشعارهم المتعرضة للموضوع لشيء من الشعور
بالذنب ومن تبكيت الذات بتقمص معاناة البطل الشهيد ، وكأن لوركا
قد أنجز لهم ما أحجموا عنه إذ عبر الحاجز المخيف بين الشاعر
والتأثر؛ بين الحياة والموت .

الهوامش

١ - انظر احمد عبد العزيز « اثر فيديريكو جارتيا لوركا في الادب العربي المعاصر » ، في « فصول » ، المجلد الثالث ، العدد الرابع ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
المقال مناورة استكشافية في الموضوع ومصدر جيد للمعلومات .

2 - Arturo Barea, Lorca : the Poet and his People, (London : Faber and Faber), 1946, p.11. See also Lorca : A Collection of Critical Essays , ed. Manuel Duran, (New Jersey : Prentice-Hall), 1962, p.18.

3 - Quoted in Ian Gibson, The Death of Lorca, (London : W.H. Allen), 1973 p.40.

4 - Ibid .

5 - Gwynne Edwards, Lorca : The Theatre Beneath the Sand, (London : Marion Boyars), 1980, p.6.

6 - Manuel Duran, op.cit., p.33.

7 - Quoted in Arturo Barea, op.cit., pp.54 and 93 .

8 . See J.L. Gili, ed. Lorca, (London : Penguin Books), 1971, pp. 11-12.

9 - Quoted in Arturo Barea, op.cit., pp. 24-5.

10 - Three Tragedies of Federico Garcia Lorca, trans. James Graham Lujan and Richard L. O'Connell, (London : Secker & Warburg), 1959, p.161.

11 - Ibid., pp. 163 and 193 respectively .

12 - See Ian Gibson, op.cit., p.39.

13 - Ibid., p.40.

14 - Ibid., p.39.

15 - Ibid., p.42.

16 - Arturo Barea, p.12.

Ibid., p.11.

18 - This subject is discussed in general terms in Edwin Honig, Garcia Lorca, (London : Jonathan Cape), 1968 .

19 - Quoted in Ian Gibson, op.cit., p.43 .

٢٠ - انظر أحمد عبد العزيز ، المرجع نفسه ، ص ٢٨٧

٢١ - صورة « الحرس الأسود » عند البياتى مستعارة من قصيدة لوركا الشهيرة « أنشودة الحرس المدنى الأسبانى » (١٩٢٨) وفيها يمتطى الحرس جيادا سوداء . كان هذا الحرس (الذى تأسس عام ١٨٤٤ أصلا لمكافحة قطاع الطرق) عند لوركا رمزا للقوى الهمجية المظلمة القائمة للحياة ؛ أما الضحايا التقليديون لهذا الحرس وهم الفجر ، فقد كانوا عنده رمزا لحيوية الطبيعة البشرية واحتفائها التلقائى بالحياة .

For more details see Ian Gibson, op. cit., p.170; and also Arturo Barea, p.17.

٢٢ - انظر « ديوان البياتى » ، المجلد الثانى ، (بيروت : دار العودة) ١٩٧٩ ، ص ٥٠ .

23 - See S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, (London : Penguin Books), 1983, p.50.

٢٤ - انظر « ديوان البياتى » ، المجلد الثانى ، المقدمة عامة .

٢٥ - المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

26 - See Three Tragedies .., Introduction by Francisco Garcia Lorca, pp. 4-5.

٢٧ - انظر قصيدة البياتى « الموت فى غرناطة » ، « الديوان » ، المجلد الثانى ٣٣٤ .

أدونيس : الشاعر مخلصا

فيما يلي تحليل مكثف لقصيدة أدونيس « مرثية الحلاج » من ديوان « الموت المعاد » تهدف إلى الكشف عن تصوره لرسالة الشاعر وفعل الكلمة في حياة البشر .

١- القصيدة

ريشتك المسمومة الخضراء
ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب
بالكوكب الطالع من بغداد
تاريخنا وبعثنا القريب
في أرضنا - في موتنا المعاد .
الزمن استلقى على يدك
والنار في عينيك
مجتاحة تمتد للسماء
يا كوكبا يطلع من بغداد

محملًا بالشعر والميلاد ،
ياريشة مسمومة خضراء .
لم يبق للآتين من بعيد
مع الصدى والموت والجليد
في هذه الأرض النشورية
لم يبق إلا أنت والحضور
يا لغة الرعد الجليلية
في هذه الأرض القشورية
يا شاعر الأسرار والجذور .

٢ . التحليل

أول ما نتوقف عنده عنوان القصيدة : « مرثية الحلاج » .
العنوان هنا ليس زخرفيا ، وليس مجرد أداة لتسمية القصيدة
وتمييزها من غيرها من القصائد . العنوان هنا جزء لا يتجزأ من
القصيدة ، بل هو مفتاحها الأوحد الذي بدونه لا نستطيع ولوج
عالمها ، ولو اقتحمناها دونه لتها في مسالكها المعنوية بغير دليل وبغير
أمل أن نخرج غانمين . ذلك أن العنوان هو مرشدنا الوحيد إلى أن
القصيدة موضوعها الحسين بن منصور الحلاج الصوفي الأشهر

الذى أدين بتهمة الزندقة وعذب وصلب سنة ٩٢٢م في زمن خلافة
المقتدر العباسى ، إذ ليس فى القصيدة إشارة أخرى له بالاسم أو
بوقائع يمكن منها أن نميز أنه المقصود . العنوان إذن حيوى الأهمية
من حيث أنه يحدد لنا الإطار التاريخى والفكرى الذى منه نقارب
القصيدة التى هى بالطبع نص عصرى . وفى عبارة أخرى فالعنوان
يمثل العمق الزمنى للقصيدة ، فإذا كانت القصيدة نبتة عصرية
فالعنوان هو جذورها فى الماضى ، هو أدواتها فى توحيد الزمن وسحب
المعنى على التاريخ والحاضر .

ننتقل من العنوان إلى الكلمة الأولى من البيت الأول :
« ريشتك » . يلفت نظرنا ضمير المخاطب . القصيدة إذن توجه من
الذات إلى آخر (أو هكذا تبدو مبدئياً ، فالذات والآخر هنا واحد كما
سنرى) ، أما الذات فهى الشاعر ، ذلك أن اختيار ضمير المخاطب
(بالفتح) يلتقى فى القصيدة على الفور بوجود ضمنى للمخاطب
(بالكسر) أو المتكلم ، أى الشاعر . ولا بد أن يكون لهذا الوجود
وظيفة وهو ما سيتضح فيما بعد . « كاف » المخاطب فى « ريشتك »
تنصرف بالطبع إلى العلاج المذكور فى العنوان فليس لها من منصرف
غيره . يتألف البيت الأول من ثلاث كلمات تطرح علينا على الفور ثلاثة
أسئلة : لماذا ريشة ؟ ولماذا هى مسمومة ؟ ولماذا هى خضراء ؟ وليس
غريباً أن تطرح كل كلمة سؤالاً فى شعر أدونيس ، فهو يزن الكلمات

بميزان الذهب ، ويستتلف من كل كلمة معناها حتى آخر نقطة في
دمها ، والكلمات عنده ليست وحدات لغوية ذات معنى مرسوم
ومحدد ، بل هي عوالم كاملة من الإحياءات ، هي جن محبوس في
قماقم تنتظر من يحررها ويسخرها في خدمته . وهذا ما يفعله
أدونيس ، فهو عنده مقدرة فائقة على تفجير المعاني الحبيسة في
الكلمات ، وهو لذلك لا يحتاج إلى أن يستخدم أكثر من كلمة حيث قد
يحتاج غيره إلى عدة أبيات . نعود إلى السؤال الأول : لماذا
« ريشة » ؟ الريشة كما نعلم أداة كتابة ، والحلاج كما نعلم كاتب
حفظ لنا الزمان من آثاره « كتاب الطواسين » . إلا أننا اليوم لا نكتب
بالريش وكلمة « ريشة » بمعنى أداة كتابة ليست لفظة عصرية . إذن
اختيارها دونا عن مقابلها العصري « قلم » أمر ليس عفويا ولا بد أن
له غرضا ، ولا شك أنه يقوم بتوطيد البعد الزمني التاريخي للقصيدة
من أول كلمة بعد أن وجهنا العنوان في ذلك الاتجاه . تضيف كلمة
« ريشتك » إذن من أول لحظة في زمان القصيدة صفة « صانع
الكلمات » على المخاطب ، أي « الحلاج » . وهي في اللحظة ذاتها تقيم
الصلة بين المخاطب والمتكلم ، أي بين الحلاج - موضوع القصيدة -
وبين الشاعر واضع القصيدة . فكلهما « صانع للكلمات » : الحلاج
بدليل التاريخ المعروف و الشاعر بدليل القصيدة الراهنة على الأقل
(وغيرها من القصائد ضمنا) . الكلمة الأولى إذن تصهر الحلاج

والشاعر في بوتقة واحدة ، وتوحد بينهما في واحة القارئ على المستوى الباطني على الأقل باعتبارهما من فصيلة واحدة . بذلك فإن كل خطاب القصيدة ينصرف إلى الشاعر في نفس اللحظة التي ينصرف فيها إلى العلاج . تنتقل إلى السؤال الثاني : لماذا مسمومة ؟ لما كنا قد حددنا معنى الريشة بوصفها أداة للكتابة ، أي لصنع الكلمات ، إذن فإن وصف السمية هنا مجازي بمعنى أن المسموم ليس الريشة ذاتها ، وإنما الكلمات الخارجة منها ، أي كلمات العلاج ، وضمنا كلمات الشاعر . ثم يأتي دور السؤال الثالث : لماذا خضراء ؟ أن تكون ريشة الكتابة خضراء اللون ممكن ، ولكن الريشة كما رأينا موظفة مجازيا فهي تعني « كلماتك » . فكيف تكون الكلمات خضراء ؟ ينتفي عقلا أن تكون . علينا إذن أن نجاوز الطبقة السطحية للكلمة وأن نحفر فيها حتى نصل إلى طبقاتها التحتية حيث تكمن قوتها الرمزية الانحائية : اللون الأخضر يثير في الواعية البشرية عادة تداعيات إيجابية من قبيل الخصب والنماء والهدوء والسلام ، والفردوس ، وربما غير ذلك من الحالات الموجبة . كيف إذن يجمع وصف الريشة بين ما هو سالب وما هو موجب ؟ كيف تكون كلمات العلاج مسمومة وخضراء ، مهلكة ومخلصة في آن ؟ التناقص هنا ظاهري وحله مكفول بأن يكون لدى المتلقي حد أدنى من المعرفة بتاريخ العلاج كواحد من ثوار الفكر العربي العظام وكعنصر تأليب

اجتماعى غير مباشر ضد الطبقة الثرية الحاكمة (على نحو ما يصوره صلاح عبد الصبور مثلاً في مسرحيته الشهيرة « مأساة الحلاج ») .

كلمات الحلاج إذن مسمومة لمن تكشفهم وتدينهم ، وخضراء لمن تقدم لهم الوعد والأمل . وبحل التناقض في البيت الأول نكون قد ملكنا زمام القصيدة وتوفرت لنا العدة الأساسية لحل بقية رموزها . وهكذا فإن اللهب الذى تنتفخ به أوداج الريشة هو لهيب الثورة على الأوضاع القائمة ، هو القدرة التأليبية للكلمة ، وكأن السبيل إلى تحقيق « خضرة » السلام لا يكون إلا مروراً بحمرة « لهيب » الثورة .

أما البيت الثالث : « الكوكب الطالع من بغداد » ففيه استثمار للأسطورة الدينية ، فالإشارة هنا إلى الكوكب الذى هدى حكماء المجوس إلى بيت لحم حيث ولد المسيح « كلمة الله » ، وهكذا فإن صانع الكلمات (الحلاج وضمناً الشاعر) يرتفع إلى مصاف المبعوث الإلهى المخلص ولا يهم أن يطلع الكوكب من بغداد (الحلاج) أو بيت لحم (المسيح) أو دمشق (أدونيس) ، فالجوهر الجامع بين هؤلاء الثلاثة هو « الريشة » أو الكلمة المخلصة (بتشديد اللام وكسرهما) . فى البيت التالى يتأكد الأمتداد الزمنى للقصيدة عبر الماضى والمستقبل حيث نعلم أن الريشة - الكلمة هى « تاريخنا وبعثنا القريب » ، ويتسع كذلك ضمير المتكلم - الشاعر المفترض ضمناً من البيت الأول فيصبح ضميراً جمعياً صريحاً ، فالشاعر هنا إذ يخاطب

الحلاج يدرج قومه معه أو يخاطبه باسمهم جميعاً . وينتهي المقطع الأول نهاية متشائمة بالإشارة إلى « موتنا المعاد » ، فقوم الشاعر (العرب) لا يزالون في حاجة إلى الخلاص ، إلى صانع جديد للكلمات ينتشلهم من موتهم المتجدد .

في المقطع الثاني يؤكد الشاعر على لا زمانية الكلمة وقدرتها المجاوزة للعصور على التأليب والإلهاب والتخليص ، فالزمن يستكن بين يدي الحلاج ونار عينيه تجتاج السماء ، وهل يستكن الزمن إلا بين يدي إله ؟ الصورة إذن تؤكد على القدرة المطلقة للكلمة على التغيير .

المقطع الثالث يتكون أساساً من تكرارية غنائية مع دعم جديد للمعاني السابقة . فهنا التصريح بعد التضمين بكنه نظرة أدونيس للحلاج باعتباره صانعاً للكلمات ، أو مخلصاً بالكلمة ، « فالكوكب الطالع من بغداد » (أى الحلاج) يطلع « محملاً بالشعر » وهنا أيضاً تزداد وضوحاً الرابطة بين موضوع القصيدة (الحلاج) وبين الشاعر (أدونيس) فكلاهما « محمل بالشعر » ! الحلاج شاعر والشاعر حلاج وكلاهما الكلمة - الإله أو الكلمة - المخلص وهنا أيضاً تتأكد القدرة التخليصية للشعر : فالكوكب أيضاً « محمل بالميلاد » الذى هو الخلاص من « الموت الميعاد » في المقطع السابق ،

وهكذا تولد نغمة أمل خافت في هذا المقطع تلتقط في المقطع الأخير ويتسع مداها .

في المقطع الأخير تتأكد صراحة هوية الحلاج باعتباره شاعرا :
« ياشاعر الأسرار والجذور » ، وبهذا يتوحد توحيدها تماما مع الشاعر صانع القصيدة ، أى أن الشاعر العصري هو التجلي الجديد أو هو « النشور » الجديد للشاعر - الحلاج القديم ، وهو ما يؤكد وصف الأرض بأنها « نشورية » في البيت الثالث من المقطع . وهنا أيضا تتأكد مرة أخرى القدرة المطلقة للكلمة عن طريق ربط الحلاج - الشاعر بالموروث الدينى المسيحى مرة أخرى : « يالغة الرعد الجليلية » ، والإشارة لجبل الجليل هنا مزدوجة الإيحاء ، فالجليل هو المسرح الذى انطلقت فيه « لغة الرعد » قبل ألفى عام ، ولكن الجليل اليوم أرض محتلة : جزء من « الأرض القشورية » ، من أرض « الصدى والموت والجليد » ، من الأرض المحتاجة للكلمة ، للخلاص ، لشاعر الأسرار والجذور ، من الأرض المحتاجة للكلمة ، للخلاص ، « لشاعر الأسرار والجذور » المنقذ من « الموت المعاد » والأمل الوحيد الباقي « للآتين من بعيد » .

توفيق الحكيم في ميزان النقد الاستشراقي

يحظى الأدب العربي الحديث بقدر لا بأس به من الاهتمام من قبل الدوائر الجامعية المتخصصة في الغرب ، وهو اهتمام يتبدى في حركة للترجمة بطيئة وانقائية ولكنها متواصلة ، وحركة للدرس والنقد أكثر بطلاً وإمعاناً في الانتقاء ولكنها قائمة ملحوظة . وقديماً كان اهتمام المستشرقين ينصب على درس الإسلام والأدب العربي القديم وكانوا يدرسون اللغة العربية في معاهدهم الأكاديمية كما لو كانت إحدى اللغات الميتة مثل اللاتينية أو اليونانية القديمة . فلما انتصف القرن الحالى وتصاعدت حركة التحرر الوطنى فى البلاد العربية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وبرزت إلى الوجود مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى وتدفق النفط من الآبار العربية جالبا معه ثروة تفوق الخيال وتكالبا على استغلال هذه الثروة من الاقتصاد الغربى - جعلت كل هذه العوامل (وغيرها) الغربيين يكتشفون أن للعرب لغة حية متوثبة وأن لهم أدبا حديثا ناهضا جديرا بالدرس والنقل والنقد . وهكذا فإن اهتمامهم بأدبنا المعاصر - إلى جانب كونه اهتماما

أدبيا أكاديميا - هو أيضا محاولة من جانبهم لفهم الإنسان العربى الحديث حضاريا وسياسيا الفهم الضرورى للتعامل معه تعاملنا ناجحا ، سواء كان هذا التعامل فى مجال الصداقة أو العداة . ولهذا فإنه يتعين على القراء والباحثين العرب أن يتصدوا لما يكتب فى الغرب عن أدبهم بالرصد والترجمة والتمحيص . وليس صحيحا أن نقول إننا فى غير حاجة إلى أن يدرس المستشرقون أدبنا لنا ، فبعض هذه الدراسات جيد من الناحية الموضوعية إلى جانب أنها كلها - بجيدها ورديتها - مرآة ممتازة لصورة الذات لدى الآخر (أى لصورتنا كحضارة عربية لدى حضارة أخرى كثيرا ما نجد أنفسنا فى حال صدام معها) ، وهى لذلك فرصة لمطالعة الفكر العربى بعقول الآخرين ، أو للنظر إلى ذواتنا من خارج ذواتنا .

وقديما اهتم عباس العقاد وغيره بتفنيد الآراء الاستشراقية فى الإسلام وأهتم طه حسين وغيره بفحص آرائهم فى الأدب العربى القديم ، وذلك حين كان اهتمام المستشرقين منصبا على الإسلام وأدب العرب الأقدمين فحسب . أما اليوم وقد أصبحوا يهتمون أيضا بأدب العرب المعاصرين فجدير بنا أن نهتم باهتمامهم مشيدين بما نراه صائبا فيه ومنبهين لما نجده مجانباً للتصواب .

من الكتب التى تستحق الالتفات إليها دراسة صدرت عن دار « مطبعة إيثاكا فى لندن » عام ١٩٨٧ عنوانها « من البرج العاجى :

دراسة نقدية لتوفيق الحكيم ، من تأليف الدكتور بول ستاركى ،
مدرس الأدب العربى الحديث بجامعة « درام » Durham بشمال
بريطانيا ، والكتاب كان فى الأصل أطروحة دكتوراة قدمت قبل عشر
سنوات لجامعة أكسفورد ويصارعنا المؤلف فى المقدمة أن الكتاب هو
ذاته الأطروحة بلا زيادة ولا نقصان. فيما عدا بعض التعديلات
الشكلية الطفيفة هنا وهناك .

كتاب الدكتور ستاركى ليس أول كتاب يتناول توفيق الحكيم
بالدراسة فى اللغة الانجليزية على أية حال فقد سبقه بنحو ثمانى
سنوات كتاب آخر هو « توفيق الحكيم : كاتب مصر المسرحى » من
تأليف « ريتشارد لونج » . (Tawfig al - Hakim : Playwright
of Egypt by Richard Long) إلا أن كتاب ريتشارد لونج كتاب
أملته العاطفة والحماس أكثر فى الرغبة فى التقييم الموضوعى . فكاتبه
معجب أيما إعجاب بالحكيم وكتاباته وفكره وهو يصارعنا فى مقدمة
كتابه أن دراسته تلك « ليست عملا من أعمال النقد الأدبى وإنما هى
محاولة لوصف حياة الحكيم وكتاباته معا ... » ولذلك فإننا لا نجاوز
الحق إن قلنا إن الدراسة الجديدة للدكتور ستاركى هى أول محاولة
منهجية شاملة لتقييم توفيق الحكيم فى اللغة الانجليزية . على أنه مما
يؤسف له أنها على الرغم من أنه يفصلها عن الكتاب السابق ما يقرب
من عقد كامل وأنها صدرت فى أعقاب وفاة الحكيم بعد أن اكتملت

أعماله اكتمالا لا إضافة له ، إلا أنها لا تلتفت إلى إنتاج الحكيم في السنوات العشر الأخيرة من عمره . وهو إنتاج قد لا يكون وفيرا ، إلا أنه جدير بالرصد والنظر .

ولنبداً بتهنئة المستعرب د . ستاركى تهنئة حارة صادقة على الجهد الهائل الذى بذله فى وضع هذا الكتاب . فإنتاج الحكيم عظيم الكم ، شديد التنوع . فثم ما لا يقل عن مائة مسرحية وأربع روايات وعشرات القصص القصيرة ومئات المقالات التى تتناول من الموضوعات كل شىء يرد على البال .. كما أن تجاربه الشكلية والموضوعية فى الفن المسرحى تتراوح تراوفا مذهلا ما بين المسرحيات الاجتماعية والمسرحيات الفلسفية ، وما بين إعادة طرح موضوعات المسرح اليونانى القديم وتجارب مسرح العبث فى القرن العشرين . إلا أن د . ستاركى استطاع أن يشق لنفسه دربا واضح المعالم وسط هذا الدغل الحكيمى المخيف الذى ينذر المقبلين عليه أن أمامهم طريقا قد لا تكون منها أوبة . وهو ينجح من خلال مثابرة لا يدركها الكلال وتحليل ثاقب لا تعوزه الجراءة فى الرصد والمقارنة والاستنتاج فى رسم خريطة فكرية نافعة لإنتاج الحكيم . واضعا يده على بعض المفاتيح الأساسية لعالم توفيق الحكيم . فعنده مثلا أن الحكيم رومانسى النزعة يميل إلى تغليب العاطفة على العقل فى التصدى للحياة وأن شخوصه الفنية تتعس فى حياتها بقدر ما تبتعد عن هذا المثال .

وعنده أيضا أن التجاذب الصراعى المتواصل بين الواقع والخيال فى
الوعى البشرى هو جزء أساسى من رؤية الحكيم الفنية للحياة .
يشير المؤلف كذلك إلى بعض التأثيرات الأوروبية على فكر الحكيم
وأسلوبه الدرامى ويخص بالذكر المسرحى البلجيكى « ماترلينك »
والإيطالى « بيراندلو » والألمانى « برخت » وبعض كتاب مسرح العبث
(وهو فى كل هذا مسبوق من قبل النقاد العرب) ، على أنه لا يفيض
فى هذا ، فدراسته ليست دراسة مقارنة ، وإنما هى دراسة « تيمية »
THEMATIC تعنى بتحليل الشواغل الموضوعية الأساسية لدى
الحكيم ، كما تهتم أيضا فى المقام الثانى بمشاكل الشكل الفنى ومدى
إصابة الحكيم أو إخفاقه فى هذا الجانب .

- لاشك إذن فى أن كتاب « من البرج العاجى » يمثل دراسة جادة
دسمة لا يندم القارئ على ما ينفقه فيها من وقت ، إلا أنها ككل
دراسة جادة لا تخلو من نقاط خلافية . كما أنها للأسف - وعلى عكس
المألوف فى الدراسات الرزينة - لا تخلو من نبؤ فى التعبير واستعلاء فى
النبرة الكتابية . ونسوق هنا مثلاً للتدليل على هذين المثلين معا . يقول
المؤلف فى معرض التعليق على مسرحية « الملك أوديب » التى يقدم
فيها الحكيم طرحاً جديداً للأسطورة الإغريقية القديمة التى تناولها
« سوفوكليس » فى مسرحيته الشهيرة ، والتى يبرز فيها الحكيم الأثر
المدمر لمعرفة الحقيقة على حياة البشر - يقول ما ترجمته « تثير هذه

المسرحية مرة أخرى التساؤل عن إمكانية أن تنسب بجدية صفة « مثقف » إلى كاتب ينبذ الواقع ويفضل عليه عالماً وهمياً يقوم على أنصاف الحقائق » ! (ص ٨٤) ولسنا ندري ما هو تعريف الكاتب « للمثقف » ، ذلك التعريف الذى لا يتسع لواحد من صانعى النهضة الأدبية العربية الحديثة ، إلا أننا على يقين أن تعبيره هذا غير « مثقف » بالمعنى العربى الأصيل للكلمة ، أى « غير مهذب » ! على أننا إذا أغضينا على العجرفة الواضحة فى ذلك التعليق ، لوجدنا أنه على أى حال ينطوى على خلط يؤدي إلى مجافاة الحكم الصائب ، والخلط هنا واقع بين الحكيم الرجل وبين رؤياه الفنية . فهو قد يطرح رؤيا فنية مثالية رومانسية مؤداها أن الحقيقة نكبة على الإنسان وأن العيش فى براءة الجهل بها قد يكون أجلب للسعادة وأدعى للبال الهنىء ، ونحن كقراء أو نقاد قد نواكب الفنان فى رؤياه هذه أو نخالفه مفضلين مبدأ العيش فى حقيقة تعسة على العيش فى كذبة سعيدة . إلا أن هذا لا علاقة له باعتبار الفنان مفكراً مثقفاً أو لا ، فالفنان يستمد صفة الفكر والثقافة ليس من محتوى رؤياه وإثما من واقع أنه قادر على صب هذه الرؤيا فى قالب فنى .

وقد كنا نحب أن نغضى على سوء تعبير الكاتب ذلك باعتباره زلة قلمية ، غير أن الكتاب للأسف ذاخر بأمثاله . وهكذا نرى الكاتب يحمل على الحكيم بسبب ما يسميه بـ « انعدام الروح البناءة فى

مسرحة الناقد للمجتمع وعزوفه الواضح عن أن يزيد على تصوير الأوضاع القائمة ... » (ص ١٦١) . وكأن الفنان الخالق في عرف د . ستاركى ينبغي عليه أن يكون مصلحاً اجتماعياً أو سياسياً صاحب برنامج عمل لحل المشكلات الاجتماعية ! ونرى المؤلف ينثر في غير حرص ولا تدبر نعوته من قبيل « سطحى » ، « سخيى » ، « ملتوى الأسلوب » « مغرب » على أعمال الحكيم . ونراه ينبذ جانباً مسرحيات بأكملها في جملة أو جملتين (« مصير صرصار » على سبيل المثال !) باعتبارها دون مستوى النقد .

ويقع المؤلف في خطأ آخر حين ينعى على الحكيم أن شخصياته غالباً ما تكون « رموزاً لمفاهيم عقلانية » (ص ٢٠٦) أكثر منها شخصاً حياً . ولكنه يفوته أن هذا طبيعى مألوف في النوع المسرحى الذى ينتمى إليه الكثير من أعمال الحكيم ، وهو نوع « المسرحية ذات الأطروحة » كما تسمى في المصطلح النقدى الغربى Thesis Play أو « المسرحية الذهنية » كما سماها الحكيم نفسه . وهو النوع المسرحى الذى يندرج فيه على سبيل المثال كثير من أعمال الكاتب الإيرلندى « جورج برناردشو » .

ومن أمثله التحامل لكاتبنا المستشرق على الحكيم ما يقوله في معرض التعليق على عمله المستقبلى التجريبي « بنك القلق » فهو يرى أن فكرة الكتاب - أى فكرة مصرف يتعامل فى القلق وليس فى المال هى

فكرة « سخيقة » مع أن أمثال هذه الأفكار يمتلئ بها القصص والمسرحيات الغربية وخاصة من النوع الذي اصطلح على تسميته « بالخيال العلمى » أو SCIENCE FICTION ، ولا يترفع عنه كبار الأدباء ، وليس من يصفه « بالسخافة » . أما التجريب الشكلى الذى لجأ إليه الحكيم فى هذا الكتاب من ناحية مزجه بين شكلى الرواية والمسرحية مداولاً فصول الكتاب بين هذا وذاك ، ومبتدعا لفظة مركبة هى « مسرواية » للإشارة إلى الشكل الجديد - هذه التجربة لوقام بها كاتب غربى كبير ، لقامت له الدنيا ولم تقعد تصفق وتهلل وتدعوه بالمجرب الأكبر والمبدع الأعظم والمجدد الأسبق ، ولظهر له أتباع ومريدون ومقلدون ومحاكون . لكن مستشرقنا - الذى هو وليد حضارة أنفق فنانوها وأدباؤها القسم الأعظم من هذا القرن يجربون ذات اليمين وذات اليسار فى الأشكال الفنية والقوالب الأدبية ، وفى كثير من الأحيان يجربون بلا هدف سوى التجريب فى حد ذاته - ليس لديه ما يقوله تعليقا على هذه التجربة الحكيمية سوى أنها تبدو بلا هدف واضح ! (ص ٢١٥) .

علاوة على ما تقدم فإنه من قصور العلم بتطور الحركة المسرحية فى مصر الزعم بأن الحكيم كان تأثيره على الجيل التالى من المسرحيين فى أضيق الحدود . (ص ١٧٥) . فالتأثير نوعان إما مباشر أو غير مباشر . فإذا بدأنا بالتأثير غير المباشر ، فإنه من المنافى للمعقول أن ينكر تأثير

الرجل الذي كان له فضل اكتساب الاعتراف لفن الكتابة المسرحية باعتبارها إحدى الفنون الأدبية المحترمة الصالحة للقراءة والدرس والتأمل ، وقبله كان المسرح فناً ترفيهياً أدائياً بعيداً عن الأدب . كما أن التأثير غير المباشر يكون أيضاً بخلق مناخ فكري جدلي حتى تثار فيه قضايا الفن والأدب والنقد .. إلخ وتناقش بما يوفّر وعية الأجيال الناشئة للتفكير والإبداع . وهذا مجال آخر كان للحكيم فيه تأثير في غير حاجة إلى إثبات . فإذا ما انتقلنا إلى التأثير المباشر ، والمقصود به تأثير الأفكار أو الأساليب الفنية ، فيكفي أن نذكر تأثير الحكيم في الفريد فرج ، أحد أعلام جيل المسرحيين التالي عليه . وهو تأثير يعتز به ويقر الأستاذ فرج في غير موضع (مقدمته لمسرحيته « الزير سالم » مثلاً) . وهو تأثير يبدو في استخدامه للتراث الشعبي في طرح قضايا عصرية ، وفي اهتمامه بالقضايا الفلسفية في مسرحياته وفي سلاسة الحوار عنده ، إلى غير ذلك . ولكن الفريد فرج لا ذكر له إطلاقاً في كتاب د . ستاركى ، وإنما هناك نفى لتأثير الحكيم على الأجيال التالية !

يفتح د . ستاركى خاتمة كتابه بطرح سؤال بصدد التقويم النهائي والشامل لتوفيق الحكيم . يقول بالنص « هل حقق لنفسه مكاناً دائماً في تاريخ تطور الأدب العربى الحديث ؟ أم أنه متحذلق ؛ مفكر من الوزن الخفيف مقدور لشهرته وتأثيره أن يكونا قصيرى

الأجل» ص ٢٢٦ وغنى عن القول أن نبرة السؤال ذاته إلى جانب ما عرضناه فيما تقدم من نماذج التناول المستخف لأعمال الحكيم تفيد بمضمون الإجابة المنتظرة من كاتبنا المستشرق وخاصة أنه في وسط البحر الكتابي الزاخر الذى خلفه الحكيم لا يجد المؤلف فى الختام إلا رواية واحدة ومسرحيتين يسبغ عليها من عليائه النقدي احتمال اجتياز اختبار الزمن . أما الرواية فهي « يوميات نائب فى الأرياف » ، وأما المسرحيتان فأحدهما « ياطالع الشجرة » والآخرى هي المسرحية الصغيرة أحادية الفصل « أغنية الموت » وكان الله بالسر عليما ! إن الدراسة موضوع هذه المراجعة على جديتها والجهد المبذول فيها تفشل فى إدراك المغزى التاريخى لإسهامات توفيق الحكيم فى النهضة الأدبية العربية الحديثة ، وهى كذلك يفوتها قراءة البعد الإنسانى الشامل واللازماني فى الكثير من أعماله وهو بعد يضعه فى مصاف الكتاب العالميين . وتميل الدراسة كذلك إلى تسخيف المضمون الفكرى لأعمال الحكيم وإلى التركيز على ما تراه إخفاقاً فى المعالجة الفنية . وينبغى أن نوضح هنا أننا فى حكمنا هذا على الكتاب لا نتحدث عن جزئيات الكتاب مما قد نختلف فيه مع المؤلف أو نتفق فالرأى الموضوعى المبرهن عليه حق كل ناقد . وإنما نتحدث عن الروح العامة السائدة فى الكتاب ، وهى روح متحاملة متعجرفة ، غضبيضة عن المحاسن ، متفتحة على النقائص ، ولا يمكن تفسيرها

إلا على أنها ضرب من الاستعلاء الحضارى الذمى الذى يتجاوز التلميح إلى التصريح حين يقول الكاتب المستشرق فى سياق التعليق على مسرحية « أشواك السلام » - وهى مسرحية يتناول فيها الحكيم مشكلة السلام العالمى - إنها تمثل « معالجة ساذجة مما يتميز به كتاب العالم الثالث - للمشكلات الدولية .. » (ص ١٠٤) وهكذا فى جملة واحدة يسم الكاتب توفيق الحكيم والعالم العربى والعالم الثالث كله بالسذاجة !

إذا كانت الدراسات الأدبية الرصينة التى يكتبها الخاصة للخاصة ليست بمنجاة من روح الاستعلاء الحضارى فما أبعد اليوم الذى تزول فيه هذه الروح من المجالات الأخرى فى العلاقات بين العرب والغرب !

العمى والسيرة الذاتية دراسة جديدة «لأيام» لطف حسين

نشرت الدكتورة فدوى ملطى - دوغلاس استاذة الدراسات العربية في جامعة تكساس بالولايات المتحدة دراسة مطولة باللغة الانجليزية عن كتاب « الأيام » لطف حسين بعنوان « العمى والسيرة الذاتية » ، وقد صدر الكتاب عن مطبعة جامعة برنستون سنة ١٩٨٨ . وفيما يلي محاولة لتقييم الكتاب ولإطلاع قراء العربية على بعض ما يكتب عن أدبهم في غير لغتهم .

تطالعنا الدكتورة فدوى ملطى - دوغلاس في تقديمها للكتاب بعبارة قالها العلامة المستشرق غيب (H.A.R. Gibb) في معرض التعليق على الجزء الأول من « الأيام » ، السيرة الذاتية لطف حسين . أما نص العبارة فهو أن « الأيام » بإمكانها « أن تدعى لنفسها أنها أرفع عمل فنى خرج من جعبة الأدب المصرى الحديث حتى اليوم » . وفي رأى المؤلفة أن هذا

الحكم لا يزال سارى المفعول إلى يومنا هذا . وحماس المؤلفه
« للأيام » مفهوم ، إلا أن فهمنا له يشوبه شيء من
الاستغراب .

ومبعث الاستغراب هو علمنا أن قول العلامة غيب يرجع إلى عام
١٩٢٩ عقب نشر الجزء الأول من « الأيام » ، وذلك في سياق مقال له
يتعرض فيه للمجددين في الأدب المصرى عامة . وحماس العلامة
المستشرق مفهوم في سياقه الزمنى ، حين كانت حركة التحديث في
الأدب العربى لازالت في يفاعه الصبا ، وكان النثر العربى لا زال
يحاول على أيدي طه حسين وجيله العظيم أن ينفض عن نفسه غبار
قرون في الجمود والركاكة والتقليد الرديء والولع بالسجع والبديع ..
إلخ . أما القول بأن الأعوام الستين الماضيه لم تغير من الأمر شيئاً ،

وبأن مكانة « الأيام » لم تتأثر بما حققه الأدب العربى من نمو وتطور
وتنوع في القرن الحالى ، فهو أقرب إلى الحماس الإنفعالى من قبل
الناقد لنص طالت عشرته له وإنكيا به المشغوف عليه منه إلى الحكم
الموضوعى . ولسنا نريد بهذا أن نقض من شأن « الأيام » وإنما
نريد أن نقول إن الأدب العربى قد شب عن الطوق ، وأنه قد مضى
الزمن الذى يمكن أن يعمم فيه القول بأن هذا العمل أو ذلك هو
أفضل نماذج النثر الحديث أو الشعر الحديث أو غيرهما من فنون

الكتابة . وإنما القول الصحيح هو أن « الأيام » قد أضحت واحدة من كلاسيات النثر العربى الحديث ، وهى مكانة سامقة تشاركها فيها روائع أخرى كثيرة تستعصى على الحصر . وإننا لنود أن نرحب بهذا الكتاب الجديد ترحيباً حاراً (وإن لم يخل من تحفظ كما سنرى) فهو إضافة جديدة للرصيد النقدى المكرس لطله حسين فى اللغات الأوروبية ، وهو رصيد فى تنام متواصل بما يتناسب مع أثر طه حسين الجليل فى الثقافة العربية . ينقسم كتاب د . ملطى - دوغلاس إلى قسمين ، أما الأول منهما فيتناول بالتحليل موضوع العمى فى « الأيام » من حيث كونه محنة شخصية ومشكلة اجتماعية فى آن . أما القسم الثانى فتعرض فيه المؤلفة للسيرة الحسينية من حيث كونها نصاً أدبياً يخضع لكون مؤلفه (أى طه حسين) وبطله (أى طه حسين أيضاً) كليهما مكفوف البصر . تنتهج المؤلفة فى دراستها نهج المذهب البنيوى وتعمل مباحثه النقدية الحادة فى غير رحمة فى جسد النص الأدبى المسجى على طاولتها بلا حول ولا قوة . وسوف نرى أنها على براعتها فى التحليل والتفسير لا تنجو من العثرات المهلكة التى قلما ينجو منها السالكون للسبيل البنيوى .

ولنقرر من البدء أن تحليل المؤلفة يحاول دوماً الغوص إلى أعماق النص وأنها كثيراً ما تطفو على السطح حاملة جوهرة ثمينة ، وأن من يقرأ كتابها يبقى مبهور الأنفاس ، زائغ العينين طوال الوقت ، فى

انتظار كشف جديد يتلوه كشف جديد عن حقيقة ما كان يتصور في وهمه الساذج أنه نص جميل ، جماله في بساطته ، ولكن ما أسرع ما تتبدد الأوهام ، وتنقشع السذاجات ، ويفقد النص براءته إلى الأبد . حتى عنوان السيرة ، « الأيام » ، ليس بالبراءة التي يوحى بها للعين العابرة ، الناظرة في غير تفكر . ذلك أن حياة طه حسين كما تتكشف لنا في « الأيام » بأجزائها الثلاثة ، إنما هي قصة نضال ، وسلسلة من المعارك والانتصارات ، ولذلك فالعنوان - في عرف المؤلفة - إنما هو استيحاء « لأيام العرب » القدماء التي هي سجل لمواقعهم الكثيرة قبل الإسلام ، فكلمة « الأيام » على معناها الظاهر الدال على مرور الزمان ، تشير أيضا إلى « أيام طه حسين » بالمعنى المهجور في المصطلح الحديث لتلك الكلمة ؛ أي معاركه التي خاضها ، أو مواقعه التي اشتبك فيها مع الأفراد والمؤسسات والتقاليد المعاشية والفكرية منذ حداشته في القرية وحتى رجوعه من البعثة الفرنسية وتبواه أعلى المناصب في الدولة .

لعل أصلح ما نصف به أسلوب المؤلفة في درس موضوعها أنه ضرب من التحليل المجهرى ، أو أنه تفتيت النص إلى أدق عناصره الأولى ؛ إلى جزئياته غير القابلة لمزيد من الانشطار . فليس من تفصيل مهما دق ، أو وصف مهما كان عابرا ، أو واقعة من وقائع الحديث صغرت أو كبرت ، إلا ومن اللازم اللازم أن يكون له تفسير

خاص وغرض فنى علوى وموضوع مقدر له فى الزمان السرمى أن يحتله والا يحيد عنه قيد انملة ، وإلا اهتز المجال ، واختل البناء ، وإنهار صرح النص المشيد إنهاراً لا قائمة له من بعده . وكأن النص بعنصره الروائى الواضح لا يجوز أن يحوى تفاصيل واقعية لا غرض منها إلا أن تكون تفاصيل واقعية ، أى سياقاً يجرى فيه الحدث الأساسى الذى هو سيرة حياة المؤلف . فى عرف الكاتبة هذا غير وارد وغير مشروع . فكل كلمة فى « الأيام » بأجزائها الثلاثة ابتداء بالعنوان وانتهاء بالكلمة الأخيرة من الجزء الثالث هى طلسم مستغلق لا يستقيم فهم النص قبل فك سحره الدفين . بل إن المؤلفة لا يهملها قصد الكاتب الواضح فى النص ، فما لا يمكن نسبته إلى وعيه الظاهر ، هو لا محيص مردود إلى وعيه الباطن . وهى أيضاً لا يعنىها فى شيء أن تتصدى لتفسير ما « لم » يقله الكاتب أصلاً فى النص ، فما تتصور هى أنه يجب أن يوجد فى النص ، فتبحث عنه ولا تجده ، تنتهى إلى أنه حذف مقصود وذو مغزى من النص ، والقصد طبعاً قد يكون واعياً أو غير واع حسب الحال .

حين يشتط المرء فى انتهاج مثل هذه الأساليب النقدية ، فإن ما يخرج به لا يعود يصبح نقداً أدبياً يستهدف تنوير النص المنقود ، وإنما يتحول إلى نوع من الرياضة الفكرية ، أو - إن شئت - « الأكروبات » التحليلية التى تهدف أساساً إلى الامتاع العقلى الذاتى

للقائد ، ولا بد أن نقرر هنا أن هذه الشطحات النقدية هي من الأخطار الكامنة دائماً في صلب النهج البنيوي ، ولسنا هنا بصدد دحض مبدأ النقد البنيوي أو رفضه بقضه وقضيضه ، فليس أبعد عن غرضنا من هذا ، وإنما كل ما نبغى قوله هو أنه منهج «مفخخ» - إن صح التعبير - وأن من لا يحتاط غاية الاحتياط في تطبيقه ، فهو حرى بأن ينفجر بين يديه ويحيل النص الأدبي إلى أشلاء وفتات يصعب التعرف عليها ، ناهيك عن التمتع بها . الدكتورة ملطى - دوغلاس لا تحتاط للأسف الاحتياط الواجب إذ تستخدم عدتها البنيوية ، ولذلك فإن كتابها خليط في اللفات الذكية والتفسيرات الأصلية من ناحية ، والشطحات الجامحة ، من ناحية أخرى .

على الصعيد الإيجابي هناك مثلاً تحليلها الثاقب لموضوع «القوة» في «الأيام» ، وهو ما تقوم به في الفصل الرابع من كتابها ، تقول الكاتبة إن موضوع العمى المطروح في «الأيام» لا يقتصر على كونه عرضاً للمشاكل الشخصية والاجتماعية التي تحيط بهذه الآفة ، وإنما الموضوع يوظف في السيرة باعتباره «قناة أدبية» يستغلها الكاتب لتناول «تييمات» أخرى تتصل على نحو أو آخر بتيمة العمى ؛ إحدى هذه التيمات هي تيمة «القوة» ، تطرح المؤلفة تصوراً لمعالجة طه حسين لهذا الموضوع على النحو التالي (ومايلي هو ترجمة عن النص الانكليزي ، ص ٦٦) .

« بالإمكان القول بأن « الأيام » إذ تؤكد قدرة البطل على التغلب على آفته الجسدية ، إنما تبرز موضوع القوة ، أى القوة بصفاتها غاية نهائية ؛ بمعنى سيطرة طه على مقدرات حياته من خلال تحدى المعطيات الاجتماعية المصطلح عليها وخلق دور اجتماعى خاص به .
إلا أن القوة يمكن أيضاً التعبير عنها بصفاتها عملية متواصلة ، أو نشاطاً يومياً ، أو عنصراً غالباً فى العلاقات البشرية ، وهذا معنى آخر يمكن النظر به إلى « الأيام » باعتبارها كتاباً موضوعه « القوة » ، وهو ما يتبدى أجلى ما يكون فى علاقة البطل بممثلى السلطة ؛ أولئك الأشخاص الذين يودع المجتمع فيهم رصيده من السلطة الاجتماعية التقليدية .. فنحن نرى طه فى الكتاب إمّا منكرًا لسلطان أولئك الأشخاص عليه ، أو متحدياً لهم جهراً ، ساعياً لازاحتهم من مواضعهم السلطوية . »

تمضى المؤلفة فيما يلى ذلك تتقصى معالجة « الأيام » لهذا الموضوع وتصور علاقة البطل التصادمية مع ممثلى السلطة ابتداءً من « سيدنا » الذى كان يحفظه القرآن صبيّاً فى « الكتاب » إلى شيوخ الأزهر الذين يدرس عليهم فى صدر شبابه قبل انتقاله إلى الجامعة الأهلية العلمانية . وتفرق المؤلفة تفرقة أريية مشربة بالمعنى بين علاقة البطل المتحدية الرافضة الشاكة المشككة بأساتذته الأزهريين وبين علاقته المتقبلة الراغبة فى التعلم والمنطوية على الإعجاب بأساتذته من

المستشرقين في الجامعة المصرية أولاً ثم بأساتذته الفرنسيين بعد بعثته إلى فرنسا .

هذه المقابلة التي توفيقها المؤلفة حقها من المناقشة والاستشهاد في كتابها تدعمها وقائع «الأيام» ذاتها ، وكذلك ما نعرفه من اتجاهات طه حسين من مجمل تراثه الفكري ودوره الحضاري .

إلا أن المؤلفة ليست دائماً على هذا القدر من التوفيق في استدلالاتها ، وهي كثيراً ما تنساق وراء متعة التحليل من أجل التحليل ، تحفزها رغبة أسرة في تفسير ما هو واضح بذاته ، وفرض معانٍ جامحة على النص المستكن بين يديها ، هي - إن شئت - مثل طبيب التشريح الشهير الذي قال عنه ت . س . إليوت - معرضاً بالنقد الانطباعي - إنه لا يننى يبرز من جيبه أعضاء يلصقها بالجثة (النص) التي يشرحها ! إليك مثلاً هذه الواقعة في نهاية الجزء الأول «للأيام» ، حيث يقص البطل على ابنته الصغيرة حكاية «الملك أوديب» ، حين يصل إلى الموضع الذي يفقأ فيه الملك عينيه فيكف بصره وتقود خطاه ابنته أنتيجون ، تجهش ابنة البطل بالبكاء ، إذ تقيم الصلة بين الملك الأعمى وبين أبيها ، قرينه في العمى ، هنا نجد الناقدة - بنبوية العقيدة - سلبية الإرادة ، منهارة المقاومة ، لا تملك رداً ولا دفعا لهذا الإغراء العارم ! ها هو اسم «أوديب» ، بتداعياته الفرويدية الخلاية يأتيها حتى بابها على طبق من فضة ، فهل تتركه

يذهب ؟ كلا ، وألف كلا ، بل إنها لتفتح له الذراعين ، وإنه ليوحى لها برؤى علوية عن المغزى الأخلاقي لعمى أوديب ، فهو عقاب من الأقدار لمضاجع أمه وهو «إخصاء رمزي» (ص ٣٠) .

فكيف لمثل هذه المعانى الأوروبية الفرويدية أن تكون ذات صلة بطله حسين و«أيامه» ؟ الواقع أنها ليست ذات صلة ، والمؤلفة من الإنصاف بحيث أنها تذكر ذلك ، وتقول : «إن التماهى بين البطل وأوديب في الكتاب يرد إلى أسباب أخرى» ، ولعلها تقصد أنه يقتصر على تماهى في طبيعة الآفة فقط ، ولا شيء فيما وراءها في حالة أوديب ، فهل تقف عند هذا الحد ؟ لا ، فإنها إن فعلت لا تكون بنىوية أصيلة ، صحيحة الإيمان ، كاملته ، ولذلك فهي تمضى قائلة إن هذا التماهى في العمى بين أوديب وطله حسين يحمل في طياته «مذاقاً في الإحساس بالذنب على مستوى اللاشعور» (كذا ١) . في دعاوى بعض البنىويين أن الفهم الكامل لعمل ما لا يتأتى إلا بنقد النص ، ونقد النقد ، ونقد نقد النقد وهكذا .. ومادامت هذه السطور نقداً لنقد - شئنا هذا أم أبينا - فما قول المؤلفة إذا ما خطر لنا أن نتطفل على منحرب البنىوية الذى لا يلجأ إلا المتطهرون فنقول إن تفسيرها الفرويدى لواقعة عابرة ، ظاهرة المضى في «الأيام» يشى بما يشى به في رموز وأحاسيس بالذنب دفينة في غياهب العقل الباطن للناقدة ذاتها ؟

من المحاور الهامة في دراسة د . ملطى - دوغلاس «للأيام» محور

التماهى بين البطل وبين الشاعر العباسى الضرير أبو العلاء المعرى ،
ولما كان منطلق دراستها هو تناول السيرة الشخصية من حيث كونها
سيرة ضرير كتبها ضرير ، فإنها تميل إلى تفسير هذا التماهى من
حيث كونه تماهياً بين ضريرين ، ويغيب عنها أنه من الجائز أن يكون
تماهياً مزاجياً ، ألا يجوز أن يكون المرء متشائماً دون أن يكون
ضريراً ، كما هو الحال مع شوبنهاور ، وتوماس هاردى ، وفرانز
كافكا ؟ ألا يجوز أن يتعاطف الناس مع نظرة المعرى لأحوال البشر
دون أن يشاركونه عاهته الجسدية ؟ وكيف نفسر أن طه حسين لا
يتعاطف مع شاعر عباسى ضرير آخر هو بشار بن برد ، إذ لا يرد له
ذكر فى «الأيام» ، إلى جانب علمنا من «حديث الأربعاء» (ج ٢) أن طه
حسين يكن له احتقاراً وكراهة شخصية على تقديره لبعض شعره ؟
تلك كانت بعض التساؤلات والتأملات التى تثيرها هذه الدراسة
الجديدة الجادة والتى نرجو أن تجد من يتصدى لترجمتها ونشرها فى
اللغة العربية ، فهى قمينة أن تكون ذات نفع وامتناع بمحاسنها
وعيوبها معاً ، وهى على هذا وذاك - فيما نعلم - الدراسة الوحيدة فى
أى لغة من اللغات ، بما فيها العربية ، المكرسة بكاملها لدراسة
«الأيام» ، أشهر التراجم الذاتية ، وأعلامها ذكراً فى الأدب العربى
الحديث .

خواطر حول اللغة والمعاجم

اعترف انى مولع بالقواميس فلا يصدر منها جديد حتى اسارع إلى اقتنائه غير جافل بمشقة أو نفقة ، وفي مكتبتى الخاصة رفوف كاملة تنتصب عليها عشرات القواميس من كل لون ولغة أطلعها كل صباح وكل مساء ، فتبث في إحساساً بالزهو والثقة ، ومن القواميس التى اقتنيها ما قد يمضى الجول فلا احتاج إلى مراجعته - إلا مرة أو مرتين . هذا إلى جانب انى أعمل بالتدريس الجامعى و ثم طوع بنانى مكتبة جامعية تحوى من القواميس ما احتاج وفوق ما احتاج ، فلماذا هذا الحرص على اقتناء القواميس ؟ وجدت السؤال يطرح نفسه على ، وكان لابد أن أبحث عن جواب . وكان أن اكتشفت أن الولع بالقواميس إنما هو في حقيقة الأمر ولع بالقوة والسلطان ، بالسؤود والهيمنة ! أليس الإنسان حيواناً ناطقاً ؟ أليست اللغة سره الأكبر الذى ساد على سائر الكائنات ؟ وأليست القواميس مفاتيح اللغة ؟ أليست هى العصا السحرية التى تفك طلاسم الفكر البشرى وتنقله من لسان إلى لسان ، ومن عقل إلى عقل ومن عصر إلى عصر .

وهكذا فإن كل قاموس هو قمقم يحوى مارداً إذا ما أطلقتته صار خادمك إلى الأبد ، أو أن كل قاموس هو لفظة «افتح ياسمسم» إذ ما فُت بها ، انهارت أمامك مزاليج اللغة ، ووجدت نفسك تدلف إلى عالم سحري خلاب ، ثرى معطاء ، ولظالما شده عقل من هذه الفكرة الخارقة : أن أى قاموس مفردات في أى لغة أضعه أمامى على مكتبى هو يحوى بلا أدنى شك بين دفتيه المحصول الأدبى الكامل لتلك اللغة من أول نشأتها إلى اللحظة الحاضرة متفرقاً في الفاظ مفردة ، تماماً مثل أحاجى الصور المقطعة التى يلهو بها الأطفال ، وأن رص هذه الألفاظ جنباً إلى جنب بنظام معين كفيل بأن يخرج علينا بالأعمال المسرحية الكاملة لوليام شكسبير أو بالأشعار الكاملة لامرئ القيس أو لأدونيس سيان ، فما بالك بقاموس مزدوج اللغة إذا ؟ إنه ليحوى بين غلافه التراث الكامل للغتين ، فكرة عقيمة ربما ولكنها فاتنة على نحو ما !

القواميس إذا قوة لا خلاف ! وقد حق الشكر علينا لدار العلم للملايين البيروتية وللدكتور روجى البعلبكي على ما أضافاه لنا من قوة وما أتاحاه لنا من معرفة أفراداً وجماعات ، بنشرهما قاموس «المورد العربى - الانكليزى» (١٩٨٨) . والحق أنه منذ صدر قاموس «المورد» الانكليزى - العربى سنة ١٩٦٧ ففرض نفسه في ليلة وضحاها على ساحة القواميس في مجاله وصار مرجعاً لا غنى عنه للمتحركين بين اللغتين بالقراءة والترجمة ، حتى وضح للعيان أن هذا القاموس لو وضع أيضاً بالعكس فأصبح عربياً -

انجليزياً لتمت نعمته على الناطقين بالضاد ، وفا هو الرجاء أخيراً يصير واقعاً ، وإن كان ذلك بعد ما يربو على عشرين عاماً .

والحقيقة أن صدور قاموس جديد في اللغة العربية أيا ما كان - أحادي اللغة أو مزدوجها - لهو أمر جدير بالاحتفاء والحماس .. فالقواميس الحديثة في اللغة العربية هي ظاهرة نادرة إذا ما قورنت بمثيلاتها في اللغات الأوروبية الحيوية حيث يتعدد تلك وتتنوع وتتواتر بما يصعب على الإحصاء ولا تكاد تمر خمس سنوات على الأكثر حتى تجد طبعة جديدة مزیدة منقحة تصدر من كل قاموس ، ولا عجب ، فاللغات بنيات حية سريعة النمو والتغير ولا بد للقواميس أن تواكب ذلك . والقواميس الأوروبية جريئة وثابة تطارد اللغة في الشوارع والأزقة والمصانع والمكاتب والملاعب فتقبض على مفرداتها الجديدة والمجددة بغير رحمة وتسارع إلى تكبيها على صفحاتها لمن يبحث عنها ، فلا حياء في العلم ولا ترفع فتجد في قواميس الانجليزية مثلاً ما لا يحلم القارئ العربي أن يجده في قواميس لغته ، تجده وإلى جانبه بين قوسين لفظة من قبيل « عامى » أو « مبتذل » أو « سوقى » حسب الحال . ولكنى أرى أنى استطردت خارجاً على الموضوع ليعذرني القارئ فاللغة العربية لغة بارعة الجمال ، فائقة الثراء ، وهى تستحق من واضعى القواميس وناشريها ومجامع اللغة ووزارات الثقافة العربية معاملة أفضل بكثير مما تلقى .

غنى عن التنويه أن قاموس « المورد » الجديد ليس أول المعاجم العربية - الانجليزية فهناك حفنة منها مابين عام ومتخصص في مجال بعينه . ولعل أشهر القواميس العامة هو « قاموس إلياس العصرى » الذى صدرت أول طبعة منه سنة ١٩٢٢ وأخر طبعة سنة ١٩٧٠ فيما نعلم ولا شك أن « القاموس العصرى » كان جهداً ريادياً في زمانه وأنه قد بذل جهد في تحديثه ولكنه لم يعد « عصرياً » منذ وقت طويل ولا نجاوز الحق إن قلنا أنه كما نسخ « المورد الانجليزى - العربى » مقابله « العصرى » فإن « المورد العربى - الانجليزى » سيصبح مثل ذلك في غير زمن طويل . والحق أنه ليس في الساحة من منافس جدى « للمورد » الجديد إلا « معجم اللغة العربية المعاصرة » الذى وضعه المستشرق الألمانى هانز فير Hans Wehr والذى تنشره مكتبة لبنان في طبعته العربية . هذا قاموس جيد وحديث بلا مرأى وسيبقى كذلك لفترة غير قصيرة خاصة وقد صدرت منه طبعة رابعة سنة ١٩٧٩ تحوى مالا يقل عن مائتى صفحة إضافة على طبعته السابقة سنة ١٩٧١ . إلا أن هذه الطبعة منشورة في ألمانيا ويبدو أن مكتبة لبنان لم تحصل على حقوق نشرها ولذلك فإن القاموس غير متوفر للمستخدم العربى وإنما يقتصر تداول هذه الطبعة حالياً على دارسى اللغة العربية من الأوروبيين ومن يتيسر له اقتناؤها من العرب .

والحق أن قاموس هانز فير على امتيازته هو قاموس قد وضعه

مستشرق من أجل المستشرقين وهو يعتمد على المناهج التي ألفها الأوروبيون في دراسة اللغة العربية والتي لا يألّفها المستخدم العربي غير المطلع عليها ومن هنا نتصور أن « المورد » سيصير سريعاً إلى احتلال المركز الأول في مجال القواميس العربية - الانجليزية لدى المترجمين العرب عامة .

لعل أول ما يلحظ اللاجئ إلى القاموس هو مخالفته للمألوف في ترتيب القواميس العربية ، فهو لا يعتمد رصف الكلمات تحت جذورها وإنما يرصفها ألف بائياً . فمن يبتغى كلمة « مكتبة » لن يجدها في باب « كتب » وإنما سيجدها حسب ترتيب حروفها في باب « الميم » . ولا يملك المرء أمام هذا التجديد الأساسي إلا أن يسقط فريسة لعواطف تتضارب ما بين الإعجاب والتحفظ . فهذه الروح الثورية التي لا تجبن أمام مخالفة المألوف والتقليد هي روح إيجابية إلى جانب السهولة في الاستعمال التي يحققها هذا الأسلوب في الترتيب فأنت هنا تستغنى عن عملية ذهنية كاملة حين تريد البحث عن كلمة ، وهي عملية رد الكلمة إلى أصلها الثلاثي أو الرباعي وهي عملية لا تخلو من عثرات لدى غير المتمكنين حين يحوى أصل الكلمة حرفاً من حروف العلة . هذا عن الإعجاب أما التحفظ على هذا الترتيب الألف بائياً فيرجع إلى ما ينجم عنه من تفتيت الوحدة المعنوية للمادة وهو أمر من أخص خواص اللغة العربية . فتحت مادة « كتب » درجنا على أن

نجد « كاتب » و« مكتبة » و« كتاب » و« استكتب » إلخ وكلها معان متصلة ، أما الآن فأنت تجدها في « المورد » موزعة بين الكاف والميم والألف . على أن هذا المبدأ إن استطعنا تقبله في قاموس عربى - انجليزى فلا يجب أبداً أن تقبله في قاموس عربى - عربى ونرجو ألا يكون هناك من يفكر في ذلك !

وفيما يلي بعض الملحوظات الانتقادية نبنيها على التصفح العابر للقاموس ، وذلك أن القواميس - لما كانت لا تقرأ عادة من الغلاف إلى الغلاف وإنما يرجع إليها عند الحاجة - لا تتضح مواضع الحسن والعيب فيها إلا مع الاستعمال المتكرر عبر فترة زمنية ممتدة . يعتمد د . روى البعلبكي في قاموسه حسب قوله في المقدمة منهج « إسقاط الألفاظ التى باتت ، بحكم تطور اللغة وتقلب الحضارات ، مهجورة أو مماتة .. فصارت نابية عن حاجات العصر .. » هذا مبدأ معقول لمثل هذا القاموس ولكنك إذا لجأت إليه فستجد به كلمة « حاطوم » بمعنى « مساعد على الهضم » ولكنك لن تجد لفظ « مهضم » ! وستجد « حاطوم » أيضاً بمعنى « سنة سيئة » . وستجد « شاهوق » بمعنى المرض المعروف بالسعال الديكى ولكنك لن تجد « سعال ديكى » في موضعها ! وستجد « غملاج » بمعنى « متقلب » و« تشنفت » المرأة بمعنى « لبست الحلق » ! ولست أدري أى معيار استخدم د . البعلبكي في تحديد معنى المهجور والمات في اللغة فهو لا يقول لنا ،

ولكن هذه الكلمات وغيرها كثير تبدو لي مهجورة أو مماتة بصورة واضحة !
ومن ناحية أخرى فإن واضع القاموس يعلننا بمبدأ آخر في مقدمته وهو « تضمين مفردات اللغة العربية كافة الكلمات والمصطلحات والعبارات المعاصرة والحديثة التي باتت ، بحكم التطور الحضارى والتمازج الثقافى والتواصل العلمى ، جزءاً لا يتجزأ منها ، شرط أن يتوفر فيها عنصرا الشيوخ والتداول .. » ومرة أخرى لا يحدد لنا د . البعلبكي مقاييسه للشيوخ والتداول . هل كان اعتماده كلية على المعاجم العربية ؟ أم على محاولات النحت والتعريب لأكاديميات اللغة العربية ؟ أم أنه لجأ إلى النصوص المنشورة مباشرة من قبل مستخدمى اللغة فى الكتب والدوريات العلمية والأدبية وفى الصحف والمجلات السيارة ؟ الذى نراه أن جل اعتماده كان فيما يبدو على المعاجم العربية - العربية وبعض المعاجم الثنائية المتخصصة . وقد كانت الفائدة أجدر أن تكون أعم لو أنه لجأ إلى المطبوع المتداول على نطاق واسع وخاصة فى مجال العلوم الإنسانية . وكم كنا نتمنى لو أن واضع القاموس قد ركبته روح المغامرة والاقتحام فواكب اللغة فى تطورها الحى الخلاق المتفاعل مع غيرها من اللغات كما يتبدى فى محاولات النحت والتعريب التى يلجأ إليها كتابها من المتعاملين مع ثقافات اللغات الأخرى طوال الوقت . انظر مثلاً إلى هذه الظاهرة اللغوية التى تكونت دون أن يلحظها أحد من النحاة والتى إن

لاحظوها لسقطوا مغشياً عليهم - ونعني بها ظاهرة نحت فعل من اسم فعندنا في اللغة « أسطورة » ولكن ليس عندنا ما تتمتع به اللغات الأوروبية من فعل مشتق يعنى « يضيف الطابع الأسطوري على » ، فمأذا يصنع الكاتب أو المترجم العربى الذى يريد أن يتعامل مع هذا المفهوم . بدلاً من هذه الكلمات الأربع ، استولد فعلاً رباعياً من الاسم هو « أسطر يؤسطر أسطرة » وليس على المؤمن من حرج ! ومثلها « أدلج » معربة من أيديولوجية وبمعنى « يصوغ أو يضع أيديولوجية » ولا شك عندى أن هذه الألفاظ قد تفتقت عنها اللغة لكى تبقى وتزيد وكلما أسرعنا بالاعتراف بها وأدخلناها فى قواميسنا غير منتظرين فتاوى فقهاء اللغة كان ذلك أسهل علينا وأنفع لنا وللفتنا . ومن الألفاظ الجديدة نسبياً ولكن عظيمة الشروع والتي يخلو منها القاموس رغم ذلك « حادثة » و« بنيوية » و« سلطوية » و« ماضوية » و« اشكالية » و« مؤسساتية » و« تشيؤ » (بمعنى التحول إلى شيء) . وإذا طلبت فيه من العرب « براجماتى » و« تيمة » فلن تجدهما . ولكن لعله من غير الانصاف أن نطالب واضع قاموس عربى - انجليزى بما لم يجسر عليه واضع قاموس عربى - عربى ، فمجال الريادة فى هذه الأمور ينبغى أن يكون للقواميس أحادية اللغة وبعد ذلك تتبع خطاها القواميس الثنائية . لكن أغلب الظن أن قواميسنا وهيئاتنا اللغوية ستبقى زمناً طويلاً طويلاً تلهث مقطوعة الأنفاس وراء لغة شابة دوماً ، فتية ثائرة ، تلاحق العصر غير عابئة بهم !

ماذا فعلنا بتراثنا ؟

لا أحب كلمة « التراث » حين نستخدمها لوصف الإنتاج العقلي للعرب على مر القرون . هي كلمة فضفاضة بلا دلالة دقيقة وهي تستخدم عملياً للإشارة إلى كل ما صبه العقل العربي في اللغة العربية منذ القرن السابق على الإسلام وحتى نهاية القرن القامن عشر تقريباً ، فالعصور الحديثة لا تصل إلى منطقتنا من العالم قبل القرن التاسع عشر . وهكذا فإن الكلمة على النحو المستعملة فيه تجعل من الإنتاج الفكرى العربى كلمة « تراثا » ، فيما خلا ما جادت به قرائحنا فى القرن الماضى والقرن الحالى . وحيث أن قرائحنا لم تشحذ شحذاً حقيقياً إلا مع حلول القرن الحالى . فإننا نبدو قطاعاً من البشر له ثلاثة عشر قرناً من « الماضى » ومائة عام فقط من « الحداثة » ، بل إن بيننا من يقصر الحداثة على بضعة العقود الماضية فقط .

« التراث » كلمة رديئة ، ليس فى حد ذاتها وإنما كما قلت من حيث استخدامها لتأطير إنتاجنا الفكرى حتى أعتاب القرن العشرين .

• و« التراث » في اللغة حسب « لسان العرب » هو « ما خلفه الرجل لورثته » ، فهذا معناها الأصلي وإن ندر أن تستخدم فيه اليوم ، وإنما غلب على هذا المعنى أن نقول « ميراث » أو « إرث » ، ولا أدري متى بدأ استخدام كلمة « تراث » للدلالة على النتاج الفكري للعرب في الماضي ، إلا أنني أتصور أنه لا بد أن يكون استخداما حديثا نسبيا . والكلمة في استخدام كلمة « تراث » للدلالة على النتاج الفكري للعرب في الماضي ، إلا أنني أتصور أنه لا بد أن يكون استخداما حديثاً نسبياً . والكلمة في استخدامها لازالت بلا شك تحمل رواسب كثيفة من معناها الأصلي ، فتراثنا الفكري هو « ما خلفه العرب لنا » فهم المورثون ونحن الورثة ، وهذا الإصرار على الـ « هم » في الماضي والـ « نحن » في الحاضر لا بد أن يؤدي إلى انقطاع الصلة على مستوى اللاوعي على الأقل ، فالتراث كلمة تبعدنا عن امتدادنا الفكري في الزمن ، كلمة تقيم سدا بين حاضرننا وبين ماضينا ، كلمة تحنط إنتاجنا العقلي قبل هذا القرن وتضعه في صندوق ذهبي داخل متحف التاريخ . حقا نستطيع أن نتأمله ونعجب به ، بل نجله ونقدسه ولكننا نبقي منقطعي الصلة به عقليا . فهذا « تراث » الأجداد الغابرين ونحن أبناء اليوم الحديث . هم عاشوا في زمن مجيد ونحن نعيش في عصر وضيع ، وهم كانوا عمالقة ونحن بسنا إلا أقزاماً .

هذه النزعة الوجدانية لإجلال الماضي هي نتيجة للنظر إليه باعتباره

« تراثا » أو « ميراثا » فكما يحدث على المستوى الفردي أن يعتز
الفتى لأسباب عاطفية بساعة قديمة ورثها عن أبيه ، أو الفتاة بحلية
خلفتها لها أمها ، نعتز نحن على المستوى الجماعي بتراثنا العقلي
ونضفي عليه قيمة وجدانية قد لا تتناسب مع قيمته الموضوعية ،
وتمضي هذه القيمة تتراكم طبقات فوق طبقات مع مضي الزمن حتى
يتحول النتاج الفكري الذي كان حياً فعالاً ذات زمان إلى « طوعم »
قبيلي الويل لمن تسول له نفسه أن يحرمه من « الموت » ؛ من جالته
المحنطة ، وملعون إلى الأبد من يخرج من صندوقه الذهبي فيعرضه
لهواء العصر « المدنس » وبسبب هذه النزعة اللاعقلانية يحقق
الغضب بكل من يحب « التراث » حبا حقيقيا فيحاول أن ينفخ فيه
روح الحياة من جديد لينبعث من أكفانه الموشاة حياً وثابا ، خاضعا
للصواب والخطأ ، متفاعلا مع « الحاضر » ، مؤثرا فيه ومتأثرا به في
علاقة جدلية أبدية . هل العصمة بالموت أفضل من أخطار الحياة ؟
ولنأخذ مثالا على قولبة « التراث » ونفيه من معترك حياتنا اليومية
من هذه الصحيفة التي بين يديك* فد « الحياة » تفرد للنتاج العقلي
العربي الحديث خارج نطاق السياسة صفحة يومية بعنوان « ثقافة
وفنون » ، إلا أنها تخصص صفحة أسبوعية مستقلة للنتاج الفكري
العربي « غير الحديث » بعنوان « تراث » وهكذا وبنية خالصة تماما
يفرز جل إنتاجنا الفكري جانبا ونتخل بتلقائية غريبة عن امتدادتنا

الزمنى فى الماضى ، عن البساط الفكرى الذى نقف عليه والذى بدون
لا يبقى لنا إلا أن ندير فى فضاء عقلى فى حال من انعدام الوزن ؛
نتخلى عنه لكى نحوله إلى طرف وملح ونوادر ، أو دروس وعبر
ومواعظ ، أو ملاحم وأساطير وخوارق ، نحوله إلى أى شىء ولكن أبداً
لا نبقى عليه نتاجاً موضوعياً لزمان تاريخى ، نتاجاً لبشر مثلنا
قاماتهم كانت فى علو قاماتنا ، وأصواتهم حين يتكلمون كانت مثل
أصواتنا أحياناً تنطلق وأحياناً تنحبس ، وعقولهم حين يفكرون كانت
مثل عقولنا أحياناً تصيب وأحياناً تخطئ ، وظروفهم حين يكتبون
كانت مثل ظروفنا أحياناً تسمح لهم أن يقولوا ما يعتقدون وأحياناً
تجبرهم على الصمت أو على الكذب والمداهنة ، وليست « الحياة » فى
هذا مختلفة عن غيرها من الصحف والمجلات ، بل من الدارسين
والباحثين الأكاديميين ؛ وإنما نحن نشير هنا إلى ظاهرة وجدانية عامة
ليس استخدام كلمة « تراث » إلا عرضاً لها لا سبباً ، وهى ظاهرة
اغترابنا عن تاريخنا الفكرى اغتراباً يجعلنا فريقين أحدهما رافض
متعالٍ ، والآخر مقدس منزّه (بكسر وتشديد الدال والزين) ، وليس
التقديس والتنزيه إلا رفضاً مقنعاً ، والمقدسون يشتركون مع المتعالين
فى حرمان نتاجنا الفكرى فى الماضى من حق الحياة المتجددة .
ومما يدعو للتأمل أن الأوروبيين لم يستولدوا من لغاتهم لفظة
عازلة مثل لفظة « التراث » فى العربية لكى يشيروا بها إلى نتاج

حياتهم العقلية في القرون الماضية ، وذلك لأنهم في حاضرهم الفكرى لم ينفصلوا عن ماضيهم لا بالاحتقار والهروب الكامل إلى ثقافة أجنبية ولا بالتقديس المجدد للماضى ، الأسر لحركة الحاضر في أن . وإذا أخذنا الانجليز مثلاً فسنجدهم ينظرون إلى شاعرهم تشوسر Chaucer من القرن الرابع عشر والذي لا يستطيعون أن يقرأوه اليوم إلا مترجماً لأن البون شاسع بين انجليزيتة الوسيطة والانجليزية الحديثة - ينظرون إليه باعتباره أبا الأدب الانجليزى « الحديث » ، وسنجدهم أيضاً يكتبون عن شكسبير الذى مضى عليه أربعة قرون ونيف - والذي لا يستطيعون أن يفهموا مسرحياته وأشعاره إلا بالرجوع للشروح والتعليقات - وكأنه من شعراء القرن العشرين ، وليس من شك أنهم في القرن القادم سيقراون ويكتبون عنه وكأنه من شعراء القرن الحادى والعشرين ، وهم حين يكتبون عنه وعن معاصريه وسابقيه ولاحقيه من أدباء القرون الماضية ومفكرها لا ينبذونهم في جانب منعزل تحت عنوان « التراث » وإنما يكتبون عنهم ضمن تيار تقييمهم المستمر لحركتهم الثقافية الحية المتواصلة بلا حاجز بين الماضى والحاضر .

ولنتأمل في زوبعة ثارت في الأسابيع الأخيرة على صفحات الصحف والمجلات وفوق موجات الإذاعتين المرئية والمسموعة في انجلترا . الزوبعة سببها كتاب جديد عن شكسبير عنوانه « إعادة اختراع

شكسبير» من تأليف باحث أمريكي شاب مختص بالدراسات
الشكسبيرية اسمه « غارى تايلور » وإذا كان شكسبير صنما معبودا
لدى الانجليز وشعارا للمجد القومى لا تغرب عنه الشمس التى غربت
عن الامبراطورية ، فإن هذا الكتاب هو المعول الذى ضرب فى رأس
الصنم ، أو هو سحابة داكنة تسعى لحجب آخر شمس
الامبراطورية عنها ، وفحوى كلام تايلور أن شكسبير ليس « عبقرية
بلا مثيل » ، وإنما بشر مثل سائر البشر تحفل أشعاره ومسرحياته
بالغث والردىء ، وهو إلى ذلك كاتب رجعى قامت أعماله على تمجيد
الصفوة وتجاهل مشاكل المجتمع اللندنى فى زمانه من فقر ودعارة
الخ ، ويهاجم الكاتب القيم الشكسبيرية كما تتجلى فى أعماله وينعى
على تناقضها مع روح العصر فيتساءل « هل نريد أن نؤمن معه أن
النبيل سمة تميز النبلاء دوناً عن سائر الناس ؟ (...) وهل نعتقد مثله
أن أثرياء الناس يجب احترامهم بجعلهم ينطقون شعراً ، بينما يكون
نصيب الفقراء الحديث نثراً ؟ » ويخلص تايلور إلى أن شكسبير يحتل
قدراً فوق قدره فى تاريخ الأدب ، وأن أعماله يعيها ليس فقط ركافة
البناء الفنى ، وإنما محتواها ذو القيم البالية ، وهو يعزو المركز
السامق الذى يحتله شكسبير إلى عوامل كثيرة ليس من بينها فى رأيه
التقييم الأدبى المجرد ، فثمة أسباب سياسية ، وثمة عنصر الحظ
التاريخى ، وثمة النعرة القومية والتنافس بين الثقافات الأوروبية

المختلفة مما انتهى بشكسبير إلى أن يصبح « مؤسسة قومية » أو « صناعة كبرى » ينبغي المحافظة عليها بأي ثمن ، وهكذا فإن كل جيل « يعيد اختراع شكسبير » بما يتناسب مع ظروفه .

كان من الطبيعي أن يثير هذا الهجوم رد فعل قوى بما يتناسب مع حدة نبرة الكتاب واصطدامه العنيف بعقيدة أدبية راسخة ، فقد هبَّ الكتاب والنقاد والجامعيون والمسرحيون للدفاع عن شكسبير ودحض آراء تايلور ، وليس من شأننا هنا الدخول في تفاصيل هذه القضية ، فلم يكن الغرض من سوق هذا المثال إلا التدليل على حيوية شكسبير وتدفقه المستمر في تيار الثقافة الانجليزية على رغم القرون الأربعة الفاصلة بينه وبين أبناء لغته المعاصرين ، فهم لم يحولوه إلى « تراث » ، ولم يفرضوا عليه العزل الثقافي داخل متحف أنيق ، وإنما لازال يشغل الرأي العام ، ويتصدر اهتمام وسائل الإعلام القومية ،

فهذه الزوبعة لم تثر في الدوريات الأكاديمية التي يكتبها الخاصة للخاصة ، وإنما في الوسائل الإعلامية التي يقرأها ويسمعها ويشاهدها الملايين ، ولأن شكسبير لم يتحول إلى « تراث » فهو أيضاً لم يتقدس ، ولازال جائزاً أن يختلف فيه الرأي بعد أربعمئة عام كما كان ذلك جائزاً وقت معاشه ، وإذا جاء من يزيح عنه هالة الزمن مثمناً فعل غاري تايلور ، فلا أحد يطالب برأسه ، وإنما يُحارب الرأي

بالرأى ، ولسوف يعلو شكسبير فوق لاعنيه ومحبيه على السواء ،
ويبقى مادام مستحقا للبقاء .

ماذا فعلنا نحن بطله حسين حين أثار قضية الانتحال في الشعر
الجاهلي ؟ وماذا فعلنا بالشيخ على عبد الرازق حين تصدى للنظر في
قضية الخلافة وأصول الحكم في الإسلام ؟ وماذا فعلنا بنجيب
محفوظ حين حمل مسئولية النظر في طبيعة العلاقة بين الدين والمجتمع
عبر مراحل التاريخ ؟ وهل سيعيش أى من الذين يكتبون أو يقرأون
اليوم ليرى اسم المتنبي أو أبى العلاء أو الجاحظ أو ابن المقفع يشل
الرأى العام في بلد من البلاد العربية وينافس أسماء الساسة والحكام
على أعمدة الصحف وشاشات التليفزيون ؟ هل يأتى زمان « يعاد فيه
اختراع » أدبائنا ومفكرينا بما يناسب حاجة العصر ؟ كلا ، فهؤلاء
جميعا قطع من « التراث » ، وتراثنا محله في المتاحف حيث يرقد في
مأمن من عبث العابثين ، وفضول المتفكرين ، وهل ثمة من أمان خير
من أمان الموت ؟

سيرة ذهنية للفكر العربي الحديث

لاشك أن السيرة الذهنية لعبد الله العروى المفكر المغربي صاحب « الإيديولوجية العربية المعاصرة » ، و « العرب والفكر التاريخي » ، و « أزمة المثقفين العرب » لما يشوق قراءة الملمين بفكره الاجتماعي والسياسي والتاريخي الإطلاع عليه.. فهو مفكر أصيل وصاحب نظرات ثاقبة في تاريخ العرب وحاضرهم والعلاقة بين الاثنين ، وهو إلى ذلك غير مهاود في طرحه لمعتقداته الفكرية مهما كانت مخالفة للمألوف أو صادمة للمشاعر .

لا يقدم العروى كتابه باعتباره سيرة ذهنية شخصية له ، وإنما يطلق عليه عنوان « أوراق : سيرة إدريس الذهنية » (بيروت ١٩٨٩) . وإدريس هو الاسم الوهمي الذي يتخفى تحته المؤلف ، كما أن « الأوراق » هي أوراق إدريس التي تضم كتاباته وأفكاره التي دونها على مر الأعوام . وهذه الأوراق يعثر عليها أحد خلصاء إدريس عقب انتحاره فيدفع بها إلى المؤلف بصفة أنه كان أقرب الناس إلى إدريس حتى يقرأها ويرتبها ويفسرهما وينشرها على الناس وإلا « غلب النسيان وعم الصمت » ص ١٠ وهكذا فإن أوراق إدريس ليست فقط سجلاً لخطراته وأفكاره ، وإنما هي أيضاً أعوام عمره التي انتشرت وتساقطت مثل « أوراق » الخريف .

يحاول العروى أذن التستر وراء اسم وهمى وأوراق منسوبة لغير ذاته وهو أسلوب ليس بمستغرب في كتابة السيرة الشخصية ، فتعرية الذات تصبح أسهل من خلف قناع ، والقناع هنا ليس إلا « هو » الذى تتستر وراءه الـ « أنا » أو هو « الغير » الذى تتلبسه « الذات » . على أن الكاتب يوعز إلينا منذ الصفحات الأولى للكتاب بما يقطع بالتوحد بينه وبين إدريس إذ يقول « كنت أظن أنى أعرف إدريس . فتى من بلدتى وحين عاشرته طول سنين الدراسة (...) كنت أرى أنه مرآة تنعكس فيها روحى وأنا مرآة تنعكس فيها روحه . ثم باعدت بيننا الحياة عند انتهاء الدراسة ، قاطعته عندما سئمت حوارنا غير المتجدد (...) شرحته وحنطته وجعلت منه بطل قصة . ملأت ذهنه ببعض أفكارى ، واستعرت منه آراء ومعتقدات دون أن أعى نسبتها إليها ، اختلطت الأمور على وعلى غيرى وظن كثيرون أنه صورة منى . أتصفح الأوراق فاكتشف شخصا آخر (....) ص ٩ - ١٠ ، هذه العبارات التى ترد في مفتتح الكتاب تعطينا المفتاح الذى به نلج من باب ونكتنه أسرارهِ . وهى وإن كانت تمثل توحدًا بين المتكلم وبين إدريس ، إلا أنها أيضاً تنطوى في الوقت ذاته على رفض لإدريس . فليس الراوية وإدريس إلا قسمين لشخصية واحدة ، وليس الراوية إلا عبد الله العروى كما نعرفه يتأمل عبد الله العروى الذى لا نعرفه . وهذا مغزى ابتداء الكتاب من نقطة انتهائية

هى الموت بالانتحار ، أى أن العروى الحى يتأمل العروى الميت ؛ هو الحاضر يتأمل الماضى ، الباقي يتأمل المندثر . وليس المندثر هنا سوى المفكر وليد النظرة السلفية ، وليد التعلق العاطفى الهروبى بالماضى ، وليد تقديس الماضى الناتج عن إساءة فهمه ، وليد الحضارة العربية المعاصرة التى تتخبط على عتبات القرن الحادى والعشرين بالملابس الفكرية والنوازع العاطفية لقرون خَلَتْ . بعبارة أخرى كتاب « أوراق » هو مدوِّنة الانعتاق الفكرى والعاطفى لكاتبه يسجل فيه المراحل التى تدرج فيها هذا الانعتاق من الصبا إلى الانتحار .

والانتحار فى الكتاب هو نفسه لحظة كمال الانعتاق ، هو لحظة موت الفكر القديم وميلاد الفكر الجديد . والانتحار فعل قاس مؤلم للذات وللآخرين إلا أنه ضرورى من أجل الميلاد الجديد . وكأن العروى يحاول أن يقول هنا من طريق الإيحاء الفنى ما قاله مرارا وتكرارا فى كتبه الجدلية عبر السنوات وهو أنه لا سبيل إلى تقدم العرب إلا بالانخلاع التام من الماضى - على ما فى هذا الفعل من عنف وآلم - والنظر إلى الذات بتاريخها ومعتقداتها المتوارثة نظرة تحليلية محايدة باردة ، كما ينظر إليها الغير . وبهذا المعنى فإن « أوراق » يكتسب بعدا إضافيا . فيصبح السترة الذهنية ليس فقط لإدريس - العروى ، وإنما لعامة المفكرين العرب التقدميين ، بل يصبح سيرة لجرعة الفكر

العربي في القرن الحالى تستشرف من طريق الرمز النهاية المحتومة
تاريخيا للصراع المُعْتَمَل بين تياريه الرئيسيين .

يبوب العروى سيرته تبويبا منهجياً منطقياً دقيقاً يذكر بكتبه
الأخرى ، فالكتاب ينقسم إلى تقديم يليه ثلاثة أقسام ينقسم كل منها
بدوره إلى ثلاثة فصول . القسم الأول يتناول العائلة والمدرسة
والوطن ، أما القسم الثانى فيتناول الوجدان والضمير والهوية ، بينما
يتناول القسم الثالث العاطفة والذوق والتعبير ، ثم تأتى خاتمة الكتاب
وعنوانها « التآبين » من خلال هذه الفصول التسعة نتعرف في
اختصار إلى البيئة الاجتماعية التى نشأ فيها إدريس في المغرب ،
ونتابع تنقله من التعليم الأولى التقليدى إلى التعليم الثانوى الفرنسى
في ظل الاحتلال إلى النقلة الكبرى إلى التعليم العالى في فرنسا . وفي
أثناء ذلك نتابع متابعة متقطعة قضية التحرر المغربى في الحكم
الفرنسى من طريق انطباعها على الواعية النامية لإدريس . والكتاب
بصفة عامة شحيح في الوقائع ، سخي في التأملات والاستدلالات ،
فكل واقعة أو قصة أو نادرة تخضع لتحليل ذهنى مجهرى ،
وتستخلص منها مهما بدت طفيفة الأهمية دلالات حضارية عامة
بالغة الخطورة . وفي هذا تكمن القيمة الحقيقية للكتاب ، وهو أيضاً
السر في جفاف مادته الملموس على غير ما نتوقع من كتب السيرة التى
تندرج عادة في باب الأدب . إلا أننا نحسن صنعا هنا بأن نتذكر أن

هذه سيرة ذهنية وليست سيرة حياتية وأن العروى مفكر جدلى أساسا وليس أدبيا .

يتعرض الكتاب في سياقه لكثير من المفكرين والأدباء الأوروبيين والعرب الذين كان لهم تأثير مرحلى أو دائم على إدريس . كما يرصد أيضاً الكثير من الكتب التى قرأها إدريس والأفلام التى شاهدها ويناقشها في حضور توثيقى تفصيلى يوحى بأن العروى ربما يكون قد اعتمد في كتابه بالفعل على بعض « الأوراق » أو اليوميات التى سجلها في إبانها في سنوات شبابه . ومن خلال كل ذلك يتكشف النمو الفكرى والوجدانى والتعبيرى لإدريس ، إلا أن الكاتب لا يترك هذا التكشف يحدث في صورة تلقائية متدرجة ، بل إننا نشعر طوال الوقت أن إدريس ليس إلا جثة فكرية مسجاة على طاولة ، وأن الراوى ليس إلا طبيب تشريح يحاول أن يحدد أسباب الوفاة ، وهو نهج يتيح للكاتب حرية التحليل والتعليق عند كل منحنى ، وإن كان يحرم القارئ من لذة الكشف التدريجى على نحو ما هو متبع في الأشكال القصصية وشبه القصصية .

في فصل « الوطن » من الكتاب يورد المؤلف قصة من قصص معجزات الأولياء الذين يقدسهم عامة الناس والتى يسجلها إدريس في أوراقه ثم يسوق تعليق إدريس على النحو التالى : « شعب يعيش على إرث ثلاثة عشر قرناً لم يغير منه شيئاً منذ أن كان الوعاظ يخرجون

من الصحراء ويستميلون بكلامهم الجزل سكان المدن المترفين .
ما نسمع اليوم قليل وأعيد آلاف المرات لا في المغرب فقط بل ما وراء
البحر والنهر والجبال الشاهقات (...) حضارة محنطة . ثقافة ذات
قيم بشرية عالية لا أحد ينكر ذلك (...) ولكن لم نعد وحدنا في
المعمور . وهذا لم نحسب له أى حساب . أبدعنا حضارة ملائمة
لحالنا نحن . ليس الخطأ إن لم نبدع حضارة صالحة للإنسانية
جمعاء ، لا أحد يستطيع ذلك .

الخطأ أننا تصرفنا ولازلنا نتصرف وكلنا ثقة أن حضارتنا تمثل
المطلق . اعتقدنا ومازلنا نعتقد أن التقدم مرتبط بالفرد لا بأى شيء
غيره ، الأمة أو الجنس أو مجموع الإنسانية (...) « ص ٥٠ ، هذا
بالطبع الخطاب الفكرى للعروى المؤلف فى كتبه وأحاديثه المنشورة
والذى يستطيع الملمون بكتاباته التعرف عليه من أول وهلة ؛ إلا أنه
منسوب لإدريس فى مرحلة مبكرة من دراسته الجامعية بباريس . فهل
ياترى كانت هذه الأفكار المحورية متبلورة عند العروى منذ ذلك الوقت
المبكر ؟ هذا ما لا نستطيع القطع به بسبب الشكل الذى ينتهجه
الكتاب والذى يختلط فيه بدون فواصل محسوسة فكر الراوى -
إدريس - العروى الذين هم فى الواقع ثالث فى واحد .

فى الفصل المعنون « الهوية » يتعرض المؤلف من خلال قراءته فى
أوراق إدريس إلى قضية غير متقطعة عن القضية السابقة . فإذا كان

السؤال المطروح أعلاه ماذا نأخذ من الماضي ؟ وماذا ندع ؟ ، فإن
السؤال المطروح هنا هو ماذا نأخذ من الغرب ؟ وماذا ندع ؟ .
يتناول إدريس هذا السؤال من خلال تبنيته لآراء المؤرخ الهندي
« بانيكار » الذي يقول في نقد موقف الشرقيين عامة من الحضارة
الأوروبية : « يظن البعض أنه إذا استعار العلوم والتقنيات الغربية
وحدها ، ولم يجاوزها إلى الأفكار والقيم استطاع أن يحافظ على
خصوصيته .

الحقيقة أن التمييز بين التقنيات والأخلاق غير ممكن (....) إن
تفوق الغرب الحقيقي ليس في العلوم الطبيعية بل على مستوى الحياة
المجتمعية . لا يمكن للعلوم الحديثة أن تزدهر في أحضان نظام
إقطاعي . كل المظاهر المذكورة مرتبطة بعضها ببعض ومحاولة
التفريق بينها أقرب طريق إلى الفشل . « ص ١٤٠ وفي النهاية
يتساءل إدريس « هل معاكسة مسيرة التاريخ واجب حضارى ؟ »
ويعلق قائلاً : « الأفكار كالملابس ما تقادم منها أهمل . »
ص ١٤٧ :

في فصل « التعبير » يعود إدريس إلى التأمل في وضع الحضارة
العربية المعاصر من خلال العلاقة بينها وبين التعبير اللفظي : « إن
الأسطورة تنادينا من وراء الكلمات والأحداث الطارئة وتقول إننا

نعيش في عالم أصبحنا غرباء فيه . لم نعد نعرف كيف نتصرف لأننا نسينا كل شيء عن أنفسنا وعن ماضينا .

نتذكر أننا كنا في وقت مضى قوة فاعلة فوق هذه الأرض وانتصرنا على غيرنا ، وحكمنا نصف المعمور حتى خاف منا الداني والقاصي . ولكن لم نعد ندرك الأسباب الملموسة التي كانت وراء انتصارات خالد وقتيبة وعمرو وموسى وطارق ، ولا حتى يوسف وصلاح الدين . كل ذلك بهت واختلط فعاد لغزاً من الألغاز ذهب سره باختفاء أصحابه . واليوم ينتصر أعداؤنا وانتصارهم أيضاً سر وبما أنه لا يمكن أن يكون إلهياً فهو سر شيطاني مبني على الحيلة . استمرارنا لغز وسبب اضمحلالنا حيلة شيطانية . فرجاؤنا معقود على إيجاد ناموس سحري (...) إذن نحن كبشر غير مسئولين مسئولية مباشرة لا عن انتصارات الماضي ولا عن هزائم الحاضر (...) « ص ٢٠٦ .

إلا أن شيئاً ما يحدث لإدريس فيأسر تطوره الفكري ، شيء ما ينكسر داخله من حدة الصراع بين القديم والجديد ، الغيبي والعقلاني ، الشرقي والغربي . فهو على الرغم من أنه كان قد انفصل عن مكتسباته من العائلة والوطن والثقافة التقليدية إلى حد أنه التفت إليها يوماً - كما يقول الراوي - العروى في فصل « التأين » - فلم يجد فيها شيئاً يستحق أن يوصف وصفاً دقيقاً ، ص ٢٣٩ ، إلا أن إدريس كان كاتباً فنانياً مهمته التعبير ، ومن هنا فإن عجزه عن

« الوصف الدقيق » يصبح كارثة وكأنه حرم من مادة الحياة . ويزيد من فداحة الكارثة أن إدريس (على حد تحليل الراوى لمأساة انتحاره) « اكتشف هذا في محيط غريب عنه [أوروبا وحضارتها] ، يهدد بسحقه وابتلاعه . فتغير سلوكه ومنطقه . أصبح أكثر مغربية وعروبة وإسلاماً (...) » ص ٢٣٩ - ٢٤٠ وهكذا يتحول إدريس من النقيض إلى النقيض وتنتكس خطاه على طريق الرؤية العقلانية للذات والتاريخ ويلخص الراوى مأساته تلخيصاً شعرياً بليغاً :
« حلم وحلم حتى انغمس في الفناء .

حكم بسخافة الموصوف لأنه مضغ الكون وعكس التاريخ .
حكم بعمق القواميس لأنه تضايق من كثرة الموجودات ،
أحياء وأشياء ، ملموسات ومفاهيم .

قطع جبل الانتماء لأنه

طلب المستحيل طلب إلا يكون ماكان

فتهاً لينام نومه الأخير (...) » ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

حين يستبدل الواقع بالحلم وتحل القواميس محل الأشياء والمفاهيم ، وحين يصير الأمل الوحيد في الوجود هو إلغاء التاريخ ، وإحياء مافات ، يكون من الطبيعي أن ينتفى الغرض من الحياة .
يمضى الراوى في تحليله « لم يكن إدريس في مستوى طموحه كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله . مات كما مات غيره من العجز

والحسرة (...) انحل إدريس لأنه رفض الحلول في الطبيعة ، أو في التاريخ ، أو في القاموس ، أو في الفن (...) إدريس أودى به إيمانه » ص ٢٤١ ، ٢٤٧ .

يموت إدريس إذن كما كان حتماً أن يموت . وموته في الواقع لا يعدو أن يكون موتاً معنوياً رمزياً ، وليس الانتحار إلا تجسيدا فنياً لذلك . ولكن يبقى الراوى الذى يعى وعيا كاملاً كيف عاش ، ولماذا مات إدريس . وبوعيه هذا يصبح هو ذاته ميلادا جديدا لإدريس جديد ، إدريس الذى حسم تناقضاته وتحرر من الحلم ، والأسطورة والذات المتضخمة وقبل أن يوجد في التاريخ وأن يتعامل مع الواقع والغير بمعايير الواقع والغير . الكتاب كما أسلفنا هو قصة بلوغ الرشد للفكر العربى المعاصر أينما كان . وهو بمعنى آخر مرثية للكثيرين الذين يسقطون أو ينتكسون قبل بلوغ نهاية الطريق . وهو فوق هذا وذاك صرخة تحذير للفكر العربى الحديث وتطبيقاته المعاشية أن أخرجوا من طريق مسدود لا يؤدي إلا إلى الاندثار .

خواطر حول الإبداع الحداثى ومصطلحة النقدى

يقول الأستاذ غالى شكرى فى الحوار الذى أجرته معه «الحياة» قبل أيام * (١٥ فبراير) إن « النقد بلادنا ما يزال فى مجمله يسلك الطريق السهل فى تعريب المصطلحات الأجنبية ، وهو جهد مشكور ومطلوب ولكن المطلوب أكثر أولا وأخيرا هو إبداع المصطلح النقدى القادر على التعامل مع حداثتنا الأدبية والفنية ، لا التزويق والزخرفة بالمكياج الفرنسى ، ، هذه الدعوة ليست جديدة ، وهى دعوة لاتنى تتكرر من بعض أدبائنا ونقادنا من وقت لآخر . والحق انها دعوة محيرة ، وهى تبقى كذلك على أى وجه قلبها المرة .

كيف نبذل المصطلح النقدى ؟ وهل المقصود حقا هو المصطلح النقدى أم المنهج النقدى ، حيث إن المصطلح هو جزئية من جزئيات المنهج ولا يستقيم منطقيا أن توجد الجزئيات إلا ضمن إطار كلى يشملها ، كما أنه لا فائدة ترتجى من مصطلح نقدى لاتنظم حياته فى عقد منهجى شامل ؟ لابد إذن أن ما يعنيه شكرى هو « إبداع نظرية نقدية » قادرة على التعامل مع حداثتنا الأدبية .

ولكنى ماهى حداثتنا الأدبية ؟ يرى شكرى أن لنا حداثات لاحداثاة واحدة ، ويعدد أسماء نخبة من أعلام كتاب العربية فى جملة الأنواع الأدبية المتداولة فى هذه اللغة من مطلع القرن الحالى وحتى

* نشرت هذه المقالة أصلا فى جريدة « الحياة » بتاريخ ٢ مارس ١٩٩٠ .

اليوم ، ويفهم من كلامه أن الحداثة تيار قديم لم ينقطع ولا يمكن قصره على فئة المبدعين والنقاد الذين ارتبطوا بمناهج الألسنية كثيرا على مئة عام ، ولم تنضج إلا في الأربعين سنة الأخيرة أو نحوها . ولن يغنيا شيئا أن نقول إن آداب العربية القديمة تحفل بألوان السرد القصصى ، وإن أشكالا مسرحية شعبية كانت شائعة في بعض البلاد العربية منذ القرون الوسطى . فكل هذا صحيح ، وكل هذا جزء من نتاجنا الثقافي في الماضي نعتز به ويشكل جزءاً من وجداننا الحضارى اليوم شئنا هذا أم أبينا ، إلا أننا نبقى نطالع حقيقة ساطعة لامهرب منها ولاداعى للهرب ، وهى أن القصة والرواية والمسرحية التى نقرأها اليوم هى نتيجة للتواصل الثقافى الحديث مع أوروبا ، وليست سليفة الأشكال العربية القديمة . حتى حين يحاول بعض أدبائنا استلهام الأنماط الأدبية القديمة ، فإن هذا يتم فى إطار التمازج الثقافى مع أوروبا أيضا . فحين دعا يوسف إدريس على سبيل المثال إلى إحياء مسرح « السامر » الشعبى فى مصر ، جاءت تجربته فى مسرحية « الفرافير » الشهيرة تحمل من آثار «بيراندللو» و «برخت » قدر ما تحمل من آثار «السامر» ، وحين يتصدى نجيب محفوظ لأساليب الحكى العربية التقليدية على نحو مايفعل فى «الحرافيش» وفى «ليالى ألف ليلة» فهو فى نهاية الأمر إنما يعصرن التراث من طريق تناوله بتقنيات الحداثة المستعارة من

الغرب . وعلينا أن نتذكر أن عصرنة التراث ذاتها إنما هي من أساليب الحداثة الغربية المستعارة أيضا ، فكما عصرنوا هم تراثهم والبنوية في السنوات الأخيرة . وهذا أمر بدهى ولا نملك إلا أن نوافقه عليه ، إلا أن الأمر المحير حقا هو الدعوة إلى تأسيس نظرية نقدية مستقلة عن النقد الغربى ومتواكبة مع الحداثة الإبداعية العربية .

لا بد أن نقرر هنا بدون أى حساسية ثقافية أو عرقية أن الأدب العربى الحديث فى مجمله وليد التفاعل مع الثقافة الغربية ، وأنه منذ مضى عهد الإحيائيين فى الشعر العربى (البارودى ، شوقى ، حافظ ، الزهاوى الرصافى الخ) فى أواخر القرن الماضى ومطلع القرن الحالى ، ومنذ فشلت محاولات إحياء فن المقامة فى النثر فى الفترة ذاتها (اليازجى ، الشدياق ، المويلحى ، محمد لطفى جمعة الخ) - منذ ذلك التاريخ ولدت الحداثة ، وكتبت للأدب العربى فى هذا القرن شهادة ميلاد جديدة تختلط فيها الأنساب . فالأدب العربى الذى نقرأه اليوم والذى أخذنا نقرأه منذ أوائل القرن هو نتاج تلاقح ثقافى مخصب بين الذهن العربى المبدع وبين الثقافة الغربية ، وهو إلى هذا تلاقح كان الذهن العربى فيه هو الآخذ والثقافة الغربية هى العاطية . هذه حقيقة ثابتة لاسبيل إلى نكرانها ولا جدوى من ذلك .

ولسنا هنا بصدد تتبع مراحل نشوء الأنواع الأدبية المختلفة

وارتقاءها في العربية المعاصرة ، ولكن يكفي أن نقول إن القصة القصيرة والرواية والمسرحية نشأت كلها في العربية منذ فترة لا تربو الأغريقى واللاتينى والشعبى في الشعر والرواية والمسرح ، ينهج بعض كتابنا هذا النهج مع تراثنا الرسمى والشعبى .

لا سبيل إذن إلى نكران أن حداثة الأدب العربى المتمثلة في أشكال القصة والرواية والمسرحية إنما هى نتاج لمهارة العقل العربى في استعارة أنواع فنية غربية بعينها وتطويعها لمعالجة خلجات النفس العربية والمجتمع العربى . والأدهى من ذلك عند من يصعب عليهم أن يتصوروا أننا مستعبرون لأى شىء أو متأثرون بأى شىء من أى مصدر كان - أن الشعر العربى ذاته الذى هو ديوان العرب ومفخرتهم الكبرى التى بها ازدانوا بين الأمم منذ ما قبل الأسلام ، الشعر العربى ذاته لم ينج من التأثر بالشعر الأوروبى فكل ماتلى عصر الإحياء من رومانسية وواقعية ورمزية ، ومن انهيار العامود التقليدى وهيمنة شعر التفعيلة وميلاد قصيدة النثر ، كل هذا وغيره وليد التلاقح الثقافى مع الشعر الأوروبى وخاصة الإنجليزى والفرنسى .

أينما تطلعنا إذن فنحن مواجهون بآثار «الجينات» Genes الأدبية الغربية واضحة في ملامح حداثتنا الأدبية . فإذا كان الأمر كذلك ، فما معنى المناداة بخلق نظرية نقدية عربية

ومصطلح نقدي عربى ؟ إذا كان أدبنا الحديث ينتهج في جملته منهج الأدب الغربى ويستعين بأساليبه وتقيناته ، فإنه لا يكون هناك معنى على الإطلاق لخلق مصطلح نقدي عربى ، وإنما يقضى منطق الأشياء بأن تتولد في اللغة العربية حركة نقدية متأثرة بالنقد الغربى (وهو ما حدث بالفعل وما زال مستمرا) هذه مسألة قياس منطقى حتمية : مقدمتها أن الأدب العربى متأثر بالأدب الأوروبى ، وأن النقد متأثر بالأدب مؤثر فيه ، ونتيجتها أن النقد الغربى متأثر بالأدب والنقد الأوروبىين . ولا حرج علينا في هذا أدباء ونقادا وقراء . فالتأثر غير المحاكاة . المحاكاة فعل آلى ، خارجى ، غير ناضج ، أما التأثر فهو تمثل للغير ينتج عنه إنماء للذات ، وهذا شئ إيجابى .

على أن الأشكال الأدبية من قبيل القصة والرواية أشكال مستحدثة في إطار الأدب الأوروبى ذاته ، بل إن المسرح الأوروبى في القرنين الماضيين مسرح مستحدث واهى الصلة بالمسرح الأغريقى القديم وبمسرح عصر النهضة ، الشئ ذاته يصدق على الحركات الشعرية المعاصرة ، فالبون شاسع بينها وبين شعر القرن الماضى ناهيك عما هو أبعد من ذلك . والذى نريد أن نقوله هو أن الحداثة الأوروبية بما أنتجته من أشكال ومدارس أدبية نقدية جديدة هي ذاتها نتاج لحركة التفاعل بين الثقافة وبين المؤثرات الاجتماعية والسياسية المتغيرة دوما ، فهذه عملية طبيعية تلقائية تحدث بدون

تنسيق أو دعوة من أحد . والذي نريد أن نقوله أيضا هو أن الغرب بقيمة وفكره وتفوقه الحضارى الراهن كان جزءاً حيويًا من الواقع السياسى الاجتماعى للبلاد العربية فى قرننا هذا ولا يزال كذلك ، وأنه لهذا السبب لابد لهذا التفاعل بيننا وبينه أن يستمر ، فهذا أمر لا خيار لنا فيه ، وهو بعد أمر مفيد فسبيل الندية الحضارية مع الغرب يكمن فى الاستسلام لتيار التاريخ فى مساره الأبدى ، فنحن لانستطيع أن نستعير من الغرب التقنية الصناعية بدون أن ينتج عن ذلك التحولات الاجتماعية الملازمة للمجتمع الصناعى ، ولانستطيع أن نستعير الديمقراطية السياسية ونستبعد الليبرالية الفكرية المصاحبة لها ، ولانستطيع أن نبعث طلابنا للدراسة فى الغرب ثم نتوقع منهم ألا يتأثروا ببعض القيم الاجتماعية والفكرية الغربية التى يودون أن ينقلوها إلى مجتمعاتهم . وأخيرا فإننا لانستطيع أن نفعل هذا كله ثم نقاوم حركة المجتمع فى اتجاه العلمانية التى هى نتيجة لهذا كله : باختصار الحضارة الحديثة « شروة » واحدة لا « نقاوة » فيها ، نحتمل الردىء فيها من أجل الجيد ، ونبلغ مانكره من أجل مانحب . علينا إذن ألا نمارى فى أن حدثتنا الأدبية وليدة الحداثة الغربية وأن مصطلحنا النقدى يجب أن يواكب إبداعنا الحداثى من طريق مواكبة الحركة النقدية فى الغرب . يجب أن نفرح بهذا لا أن نمتعض لأن معناه الحقيقى أن آدابنا وفنوننا قد نجحت فى تحقيق ما عجزت

عنه حتى الآن صناعتنا وزراعتنا وبحثنا العلمى . ولا يجب أن نسمح
للعزة القومية أن تقحم فى المسائل الثقافية ، فالتأثر بالآداب الغربية ،
واستعارة مصطلحها النقدى لا يعنى أننا منقوصو الصلاحية ،
مختلطو الهوية ، بل يعنى أننا ناضجون ، واثقون بأنفسنا ، منفتحون
على العالم ومتجاوبون مع ما يجرى فيه .

لهذا لا يجب أن ينزعج غالى شكرى مما يسميه «التزويق والزخرفة
بالمكياج الفرنسى » فالنقد الأدبى الذى نمارسه منذ خمسين عاما قائم
على المفهوم الغربى ومصطلحة سواء كان هذا المفهوم واردا من أقصى
اليمن الجمالى أو أقصى اليسار الواقعى الاشتراكى . وإذا كان الأمر
كذلك فلا يضيرنا أن تفد علينا تيارات الألسنية والبنىوية فى السنوات
العشر الأخيرة أو نحوها ، فأغلب الظن أنه لا يعود ذكر لها بعد سنوات
عشر أخرى أو أقل ، ولنذكر أنها اتجه حديث نسبيا فى داخل الحركة
النقدية الغربية ذاتها ، وأنها لم تضرب بجذورها فى كل مكان (فهى
مثلا أقوى فى فرنسا منها فى انجلترا) ، وأنها أينما كانت محصورة
داخل الدهاليز الأكاديمية وقنوات الثقافة الخاصة ، معزولة عن
المجرى الثقافى العام . وإذا كان هذا حالها فى موطنها الأصلى ، فهى
لا يمكن إلا أن تكون أضعف شأنًا وأسرع انحسارا عندنا .

دعونا إذن لا نبالغ فى الانزعاج من الألسنية والبنىوية ، ولانسارع
إلى الدعوة إلى إيجاد مصطلح نقدى عربى يواكب الإبداع الحداثى ،

فالمصطلح النقدي المستعار والمستخدم حاليا مكافئ تماما لأدبنا الحديث ، وأفضل مانصنع الآن هو أن نواصل في دأب الاستعارة والتعريب والتأصيل ، وأن نذكر أننا في عصر التمازج الثقافي لا الانعزال ، وأن أدبنا بنشاط حركة الترجمة عنه إلى اللغات العالمية في السنوات الأخيرة ، ويفوز واحد من صفوة أعلامه بكبرى الجوائز الأدبية العالمية - سائر في طريق قد يؤدي به إلى أن يصبح مؤثرا في غيره من الآداب ، وليس فقط متأثرا بها . ولن ينكصنا عن هذا الطريق سوى أن نتصور قبل الألوان أننا قد بلغنا غاية المراد ، واستغنينا بأنفسنا عن سائر العباد .

صدر من هذه السلسلة

- ١ - الحلقة المفقودة في القصة المصرية د . سيد حامد النسيج
- ٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دواردة
- ٣ - بناء لغة الشعر تاليف جون كوين
- ترجمة : د . احمد درويش
- ٤ - معنى الفن تاليف هربت ريد
- ترجمة : سامي خشبة
- ٥ - روايات عربية معاصرة د . علي شلتش
- ٦ - البطل في المسرح الشعري المعاصر د . حسين علي محمد
- ٧ - في نقد الشعر د . كمال نشأت
- ٨ - سرادقات من ورق د . صبرى حافظ
- ٩ - ثقافتنا بين نعم ولا د . غالى شكرى
- ١٠ - اشكاليات القراءة واليات التاويل د . نصر حامد ابوزيد
- ١١ - مقدمة في نظرية الادب تاليف تيرى ايجلتون
- ترجمة : احمد حسان
- ١٢ - الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣ - الإنسان بين الغربية والمطاردة محمد محمود عبد الرزاق
- ١٤ - ملاحظات نقدية د . نعيم عطية
- ١٥ - في القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧ - النقد المسرحي في مصر د . احمد شمس الدين الحجاجي

المعنى المراءوغ «كتابات نقدية»

رقم الايداع	٩٣/١٠٦٤١
رقم دولى	٧ - ١٥٨ - ٢٣٥ - ٩٧٧

مطابع روز اليوسف الجديدة

تطلب إصدارات الهيئة من مكتبات روز اليوسف

المؤلف

- * درس الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة وعمل بالتدريس فيها بضع سنوات . حاز إجازة الدكتوراة في الدراسات العربية والإسلامية من جامعة إكستر في بريطانيا حيث يعمل حالياً بتدريس الأدب العربي .
- * أصدر بالعربية « عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته » في سلسلة « كتاب الهلال » نوفمبر ١٩٨٨ .
- * ترجم إلى الإنجليزية رواية نجيب محفوظ « حضرة المحترم » ونشرت في لندن (١٩٨٦) .
- * ترجم إلى الإنجليزية أيضاً مسرحية ألفريد فرج « على جناح التبريزى وتابعه قفة » ، وصدرت عن الهيئة المصرية المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩) .

C
709
614
2



0522975